

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

Centro de Comunicação e Expressão

Curso de Pós-Graduação em Literatura

A Loucura, o Crime e a Arte de Cardillac

- análise e tradução do conto “Das Fräulein von Scuderi”,
de E. T. A. Hoffmann

Maria Aparecida Barbosa

Florianópolis, abril de 2004

A Loucura, o Crime e a Arte de Cardillac

- análise e tradução do conto “Das Fräulein von Scuderi”,
de E. T. A. Hoffmann

Tese a ser apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa Catarina,
sob a orientação do Professor Doutor Sérgio L. R. Medeiros,
para a obtenção do título de “Doutora em Letras”,
área de concentração Teoria Literária.

Agradecimentos

Agradeço ao CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, a concessão de uma bolsa de estudos que, desde dezembro de 2002, vem me permitindo dedicação exclusiva a esta pesquisa.

Aos professores Wladimir Garcia, Marcos Ferreira e Susana Scramin, membros da banca de qualificação do projeto, pelas instigantes e valiosas colaborações. Suas leituras e sugestões, na medida do possível, foram incorporadas ao trabalho.

Aos professores Walter C. Costa e Raúl Antelo, pela generosidade no empréstimo de livros.

Ao meu mestre, Professor Sérgio Medeiros, incansável leitor e orientador, pelos caminhos que me fez ver e pelo entusiasmo contagiante com o qual vive a literatura.

E, finalmente, agradeço aos meus amores, Werner, Helena Mel e Samuel.

A Elizabete, minha mãe.

Resumo

A proposta deste trabalho é apresentar uma tradução do conto “Das Fräulein von Scuderi”, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, e analisá-lo, mostrando sobretudo possibilidades de leitura desse e de outros textos do autor que não se limitem a um estereótipo taxonômico — cilada em que a literatura a respeito de Hoffmann com frequência incorre.

Durante o trabalho de versão do alemão para o português, alguns aspectos do conto se sobressaíram. Esses aspectos conduzem a proposta de leitura desta dissertação, centrada em feições do caráter de Cardillac, um indivíduo psicologicamente desequilibrado, *serial-killer*, e também ourives/artista. O conto parece permitir interpretações diversas que se constroem a partir das mudanças de caráter do protagonista, às quais correspondem alterações de gênero narrativo. Essa diversidade prolífera estabelece, então, um enigma do gênero e apresenta potenciais jogos com a pertença a um ou mais gêneros.

A dissertação contém três partes: a apresentação do tema, a tradução do conto, “A Senhorita de Scudéry”, e sua análise, que trata respectivamente da “Loucura”, das “Metamorfoses formais” e do “Artista Cardillac”. Ao desenvolver essas perspectivas, que considere relevantes para o estudo da personalidade do protagonista, expressei minha leitura como tradutora de “Das Fräulein von Scuderi”.

Palavras-chave: literatura alemã: romantismo alemão, duplo, intermedialidade/intertextualidade, sinistro, gênero policial, intraduzibilidade, literatura urbana

Zusammenfassung

Neben einer Übersetzung enthält die vorliegende Arbeit eine Interpretation der Erzählung “Das Fräulein von Scuderi” des deutschen Schriftstellers E. T. A. Hoffmann (1776-1822). Es werden Ansätze zur Interpretation dieser und anderer Hoffmann-Erzählungen aufgezeigt, die sich nicht auf die stereotype Taxonomie beschränken - eine Falle, in die die Forschungsliteratur über Hoffmann so häufig gerät.

Während des Übersetzens vom Deutschen ins Portugiesische hoben sich einige Aspekte der Erzählung hervor. Diese Aspekte bestimmen den hier vorgestellten Interpretationsansatz, der sein Zentrum in den Ausdrücken des Charakters Cardillac hat, einer extrem unausgeglichene Persönlichkeit, eines *serial killer*, aber auch eben eines Goldschmieds, das heißt eines Künstlers. Die Erzählung erlaubt unterschiedliche Interpretationen, die sich durch die Veränderungen der Hauptfigur ergeben und die wiederum in den Veränderungen der Erzählweisen ihre Entsprechung finden. Diese wuchernde Verschiedenartigkeit sorgt für eine gewisse Rätselhaftigkeit des literarischen Genres und erlaubt ein vielfältiges Spiel mit der Frage nach der Zugehörigkeit zu einem oder zu mehreren Genres.

Die Dissertation umfasst drei Hauptteile: die Einführung in das Thema, die Übersetzung der Erzählung “Das Fräulein von Scuderi” und ihre Interpretation, die im wesentlichen drei Elemente berücksichtigt, nämlich das Thema des “Irrsinns”, die “formalen Metamorphosen” sowie der *Künstler* Cardillac. Mit der Entwicklung dieser Perspektiven, die ich für das Verständnis des Protagonisten für wesentlich erachte, wird eine Interpretation der Erzählung vorgelegt, wie sie sich für mich als Übersetzerin als schlüssig erwiesen hat.

Schlüsselbegriffe: deutsche Literatur, deutsche Romantik, der Doppelgänger, Intermedialität/Intertextualität, das Unheimliche, Kriminalroman, Unübersetzbarkeit, Großstadtliteratur.

Abstract

Apart from a translation this thesis contains an analysis of the tale “Das Fräulein von Scuderi” of the German poet E. T. A. Hoffmann (1776-1822). The text offers possibilities of an interpretation of this and of other tales of the author, which are not restringed to the stereotyped taxonomy, which is to be found in the research literature about Hoffmann so frequently.

During the translation-process from German to Portuguese some aspects of the tale came in the foreground. These aspects determine the interpretation presented in this thesis, which has its center in the features of the character Cardillac, an extremely unbalanced personality, a serial killer, and in addition, evenly a goldsmith, i.e. an artist. The tale permits different interpretations, which are based on the various changes of the main figure and which find their correspondence in the changes of the ways of narration. This growing diversity leads to a certain enigmatic structure of the literary *genre* and permits a discussion about the affiliation to one or to several *genres*.

The thesis covers three main parts: the introduction to the topic, the translation of the tale “Das Fräulein von Scuderi” and the analysis, which considers essentially three elements, i.e. insanity, the “formal metamorphosis” as well as the artist Cardillac. Developing these perspectives, which I considered essential for the understanding of the protagonist, I — as a translator of “Das Fräulein von Scuderi” — submit an analysis of the tale.

Key terms: German literature, German romanticism, the double, intermediality/intertextuality, the Uncanny, criminal story, untranslatability, urban literature

Mas a vantagem dessa literatura é que ela não nos engana:

ela se dá por imaginária,
mas só adormece aqueles que buscam o sono.

Maurice Blanchot, *A Parte do Fogo*

Que artista se preocupa com os fatos políticos do cotidiano?

- ele vive somente em sua arte; mas tempos difíceis o agarram

com pulso de aço e a dor extorque-lhe expressões,

que normalmente desconhecia.

E. T. A. Hoffmann, “Kreisleriana”

Sumário

1. Apresentação do tema

2. A Tradução

“A Senhorita de Scudéry”

2.2 A Tradução como duplo.

A reflexão sobre a tradução do conto “A Senhorita de Scudéry”. O capítulo contém um esboço teórico sobre “intermedialidade” e “intertextualidade”

3. A Análise

3.1 Contexto do conto

3.2 Fortuna crítica a respeito do conto

3.3 O escritor E. T. A. Hoffmann e seus temas

3.4 Loucura?

Trata-se de um estudo sobre o protagonista Cardillac do conto de Hoffmann, primeiramente através de uma leitura psicológica do indivíduo, empregando o conceito de Sinistro como categoria crítica, com base nas idéias freudianas expostas no ensaio “Das Unheimliche”, uma importante referência bibliográfica a respeito da literatura de Hoffmann.

3.5 Metamorfoses formais

Este é um estudo estrutural sobre as “metamorfoses” (evolução) do gênero conto, enfocando, em especial, o conto policial em seus primórdios. Ao abordar a questão do crime, entre outras, aproximarei o comportamento dos personagens das metamorfoses formais, mostrando como estão relacionados.

3.6 O artista Cardillac

Interpretação temática: após ler a experiência trágica de Cardillac sob o enfoque das teorias psicanalítica e de gênero (policial), sempre como categorias literárias, reporto-me ao autor francês Maurice Blanchot para falar sobre arte e criação.

Bibliografia

1. Apresentação

Apresentação do Tema

A proposta deste trabalho é apresentar minha tradução integral do conto “Das Fräulein von Scuderi”, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann, acompanhada de uma leitura desse e de outros textos do autor, que ressaltam e valorizam sua atualidade. Segundo entendo, esta pesquisa encerra uma segunda etapa de estudo que venho desenvolvendo desde o mestrado, sobre o autor.¹

Durante a primeira fase da pesquisa, pude constatar que, no Brasil, a literatura de Hoffmann é pouco conhecida e traduzida. Rememoremos, porém, em linhas bastante gerais, a repercussão dessa literatura fora da Alemanha, interessando-nos mais de perto sua recepção no Brasil.

É importante lembrar que nenhum escritor alemão, nem mesmo Goethe ou Schiller, dominou a cena literária parisiense como Hoffmann na década de 30 do século XIX: “vivia-se como Kreisler, a vida do bom Theodor, poeta, pintor e músico. De 1831 a 1833, ele foi traduzido, analisado, imitado, atacado e citado com frequência”². As razões desse culto estão evidentes num artigo de 1828, do jornal *Le Globe*, que apresenta o autor ao público francês:

¹ A primeira etapa, realizada entre novembro de 1998 e agosto de 2000, redundou na elaboração de minha dissertação de mestrado, na qual analisei o enredo do conto “O Pote de Ouro”. Para a interpretação de uma espécie de ritual estético-espiritual vivido pelo protagonista, Estudante Anselmo, eu busquei a noção de “Plenitude Poética”, que defini como a busca do autoconhecimento, temática recorrente, aliás, em vários contos do autor. O conto “Der goldene Topf” já estava disponível em português, o que veio de encontro à minha proposta inicial de anexar a tradução à leitura do texto. Mesmo assim, decidi acrescentar, àquele trabalho, traduções de alguns contos que julguei necessários para a interpretação, contrastando-os com “O Pote de Ouro”.

² HOFFMEISTER, Gerhardt. “Deutsche und Europäische Romantik” (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). Editado por Helmut Schanze. Tübingen: Alfred Kröner Verlag, 1994. P. 139.

“Seus contos são absolutamente originais. [...] Imagine um homem [...] que numa peça harmoniosa esboça as figuras mais fantásticas; que, pela clareza de sua narrativa e o realismo dos detalhes, pode tornar verossímeis as cenas mais insólitas. Imagine um homem que simultaneamente provoque arrepios, faça rir e sonhar, enfim, que escreva à maneira de Callot, invente como em *As Mil e Uma Noites*, narre como Walter Scott. Então, será possível ter uma noção de quem é E. T. A. Hoffmann.”³

“Das Fräulein von Scuderi” foi o primeiro conto traduzido para o francês, em 1828. Mas, em 1833, François-Adolphe Baron Loève-Weimars (1801-1854) já havia publicado 19 volumes da sua tradução de textos de Hoffmann, além das *Oeuvres complètes*, de 1830, traduções de Théodore Toussenet (1806-1885) e de *Contes fantastiques*, em 4 volumes, de 1836, traduzidos por Egmont.

A apresentação de Hoffmann ao público francês acontecia concomitante ao eco do “Prefácio de Cromwell”, de Victor Hugo (1802-1885). Nessas “tábuas da lei” para os jovens românticos, segundo Theophile Gautier⁴, Victor Hugo postula a combinação do sublime e do grotesco no drama, pois, segundo ele, os dois opostos se combinam harmoniosamente na vida e na criação. O homem vivencia momentos terríveis e cômicos; e, às vezes, terríveis e cômicos ao mesmo tempo.

No seu ensaio *Du fantastique em littérature*, de 1830, Charles Nodier (1780-1844) afirmou ser o insólito parte da realidade. Ele reivindicava para a literatura um *fantastique vraisemblable*, que seria representado pelo *conte fantastique* e teria Hoffmann como precursor. O

³ HOFFMEISTER. *Op. cit.*. P. 140.

⁴ HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do "Prefácio de Cromwell"*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva. 1988. P. 7.

termo fantástico, empregado pelo autor alemão, suscitou, na França, uma série de discussões teóricas sobre gêneros literários, que incluíam também a obra do seu contemporâneo Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825).

Na literatura francesa do século XIX, a obra de Hoffmann encontrou um solo fértil para adaptações e citações. Apenas para ilustrar, mencionarei algumas das influências mais evidentes: Nodier: *La fée aux miettes*, de 1832; Théophile Gautier (1811-1872): *Le chevalier double*, de 1840, *Onuphrius ou les vexations fantastiques d'un admirateur d'Hoffmann*, *Deux acteurs pour une role*, de 1841; Paul de Musset (1804-1880): *La table de nuit*, de 1832; Alfred de Musset (1810-1857): *Namouna*, de 1833 etc.⁵. E, naturalmente, Baudelaire, a cujo ensaio "L'essence du rire", que elege a obra de Hoffmann como modelo, estarei me referindo nesta tese.

No entanto, é contra as obras de Hoffmann que Walter Scott (1771-1832)⁶ dirigiu sua veemente crítica "On the supernatural in fictitious composition: works of Hoffmann" (Sobre Hoffmann e as composições fantásticas), publicado na revista *Foreign Quartely Review*, de julho de 1827. Scott iniciou o ensaio censurando o ramo de composição inventado pelos alemães, sobretudo por Hoffmann, o gênero fantástico, "em que a imaginação se abandona a toda irregularidade" (sic) "dos seus caprichos e a todas as combinações das cenas mais estranhas e mais burlescas".⁷ O escritor de língua inglesa se pergunta por que o autor alemão não cultivou um gosto mais seguro e o bom senso, retratando, por exemplo, a histórica ocupação de Dresde, cidade onde Hoffmann vivia, pelas tropas do imperador francês Napoleão Bonaparte.

⁵ HOFFMEISTER, Gerhardt. *Op. cit.*. P. 140.

⁶ Scott pertencia à geração dos primeiros românticos, mas foi também o fundador do romance histórico que preparou o realismo literário europeu.

⁷ Scott, Walter: "Sobre a obra de Hoffmann". In: *O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Na Itália, o autor só é apresentado em 1881, através da encenação da ópera *Contos de Hoffmann*, composta por Jacques Offenbach (Köln, 1821- Paris, 1880).

Na Espanha, ele tornou-se conhecido através do artigo de Scott, publicado na revista *El correo*, em 1830, sendo que as primeiras traduções em espanhol começaram a surgir em 1837. As obras completas foram traduzidas por Cajetano Cortes e publicadas em 1847.

O *E. T. A. Hoffmann Archiv* de Berlim registra uma série de traduções da obra do autor para o francês, ainda do século XIX⁸.

⁸ “Contes. Traduction nouvelle de M. Théodore Toussenet. Ornés de 8 belles vignettes. - Paris : Pougin Vol. 1.2. - 1838

Contes : <faisant partie de ses dernières oeuvres>. (L'Esprit élémentaire. Les Brigands. Les Méprises. Les Mystères.) Trad. par édouard Degeorge. - Lyon : Boursy, 1848. - 143 S. ; 4°

Contes. Précédés d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann par [François] Ancelot. - Paris : de Vresse, 1859. - 332 S. ; 8°

Contes. Préc. d'une notice sur la vie et les ouvrages d'Hoffmann par [François] Ancelot. - Nouv. éd. - Paris : Calmann-Lévy, 1885. - 415 S. ; 8°

Contes fantastiques. Trad Nouvelle Précédés De Souvenirs Intimes Sur La Vie De L'Auteur / Par P. Christian. Illustrés Par Gavarni. - Paris : Lavigne, 1843 (Henri Philippe Plon. - Paris (1832-1872)). XIX S., [1] Bl., 522 S., [10] Bl. : Ill. (Holzschn.). ; 4°

Contes fantastiques. Traduction nouvelle. Précédés de souvenirs intimes sur la vie de l'auteur par P. Christian. Ill. par Gavarni. - Paris : Morizol, [1861]. - XII, 476 S.

Contes fantastiques. Trad. par X[avier] Marmier. Préc. d'une notice par le traducteur. Nouvelle éd. augm. d'une étude ... par Théophile Gautier. - Paris : Charpentier, [1874]. - VII, 456 S. ; 8°

Contes nocturnes. Trad. par P. Christian. - Paris : Lavigne, 1846. - XI, 419 S.

Contes posthumes. Trad. par [Jules Fleury dit] Champfleury. - Paris : Levy, 1856. - III, 323 S. ; 8°

Vie d'Hoffmann. Le Majorat. Le Sanctus. Salvator Rosa. Le Vie d'artiste. Le Violon de Crémone. Marino Falieri. Le Bonheur au jeu. - 1843. - 399 S. ; 12°

Anmerkung: Die Vorlage enth. insgesamt 9 Werke

Oeuvres Complètes. - Paris : Perrotin, Libraire-éditeur Rue Des Filles-Saint-Thomas, 1 Place De La Bourse. Abteilung: Contes Fantastiques De E. T. A. Hoffmann : Traduction Nouvelle / Précédée d'une Notice sur la Vie et les Ouvrages de l'Auteur Par Henry Egmont. Ornée De Vignettes D'Après Les Dessins De Camille Rogier. - Drucker: Charles Arthur Perrotin. Anmerkung: Druckvermerk auf der Rück. des Titelbl.: Paris. Imprimé Par Béthune Et PlonT. 1.-4. - 1840.” Informações retiradas da Staatsbibliothek zu Berlin, E. T. A. – Hoffmann - Archiv <http://eta.staatsbibliothek-berlin.de/de/werke/uebersetzungen1.html>, em 24/03.04

No que se refere à América Latina, infelizmente, não consegui fazer um levantamento das edições hoffmannianas mais antigas em traduções para o espanhol, nem na Espanha, nem na Argentina, por exemplo. Entretanto, uma última busca, no fechamento do trabalho, permitiu-me acesso à literatura do escritor argentino E. L. Holmberg (Buenos Aires: 1852-1937), cujos contos “la pipa de Hoffmann” (1876) e “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879)⁹ constituem alusões explícitas a Hoffmann, não somente no título dos contos, como também na maneira de criar personagens sinistros a ponto de tornarem-se grotescos e cômicos.

É mais provável, porém, que a literatura de Hoffmann tenha circulado entre a elite intelectual brasileira do final do século XIX e início do século XX através de edições francesas, pois constituíam referência mais importante para esse público que as edições argentinas. Um indício desse contato, que suponho indireto, através de edições francesas, é que a 8 de agosto de 1909, por exemplo, o poeta Augusto dos Anjos (1884-1914) publica o poema “Caixão Fantástico”, no jornal A União, cujo segundo verso transcrevo a seguir:

“Nesse caixão iam talvez as Musas,
Talvez meu Pai! Hoffmânnicas visagens
Enchiam meu encéfalo de imagens
As mais contraditórias e confusas!”¹⁰

⁹ “la pipa de Hoffmann” e “Horacio Kalibang o los autómatas” (1879). In: HOLMBERG, Eduard L. *Cuentos Fantásticos*. Estúdio preliminar de Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Edicial S. A. 1994.

¹⁰ “Caixão Fantástico” e “Viagem de um Vencido”. In: ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Respectivamente às páginas 231 e 358.

O poeta brasileiro recorre mais uma vez ao adjetivo *hoffmännico*, ao publicar “Viagem de um Vencido” nesse mesmo jornal, edição de 22 de julho de 1910:

“Sozinho, uivando hoffmännicos dizeres,
Aprazia-me assim, na escuridão,
Mergulhar minha exótica visão
Na intimidade noumenal dos seres.”¹¹

Além dessas menções que expus brevemente, gostaria de me reportar a Volobuef, professora da UNESP que se dedica à pesquisa da literatura hoffmanniana, que desenvolveu uma pesquisa sobre os paralelos entre “E. T. A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro”. No trabalho, ela apontou citações do nome desse autor ou alusões a seus contos na literatura do período romântico brasileiro, como por exemplo, em “Noite na Taverna”, de Álvares de Azevedo: “Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejaste, o que nos cabe é uma historia sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos—como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!”¹²

Pelo que pude verificar concernente às traduções brasileiras, o livro *Contos Fantásticos*, embora não conste o nome do tradutor, traz indícios de que tenha sido traduzido pelo próprio editor, Affonso de E.

¹¹ Idem.

¹² VOLOBUEF, Karin. “E. T. A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro”. In: *Revista Brasileira de Estudos Germânicos. Fórum Especial: Simpósio o Ser Romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. Editora-chefe: Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. Ps. 103-113.

Taunay, filho do famoso Visconde de Taunay: São Paulo: Melhoramentos, (1928?). O livro contém "Cinábrio", "Doutor Trabacchio" e "Porta entaipada".

Atualmente, pelo que pude apurar, foram publicados no Brasil: "Heimatocare". In: *Mar de Histórias. – Antologia do Conto Mundial*, compilada e editada por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda. 3º Volume: Romantismo. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Hoffmann integra o volume ao lado de James Morier, Stendhal, Balzac, Gogol e outros.

Contos Sinistros: "O Homem da Areia" e "Os Autômatos". Tradução de Ricardo Ferreira Henrique, com um ensaio: "No Olho do Outro", Oscar Cesarotto. São Paulo: Max Limonad, 1987.

Contos Fantásticos: "O Homem da Areia", "Os Autômatos" e "O Vaso de Ouro". Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio. Tradução e ensaio de Karin Volobuef. São Paulo: ArsPoética, 1994.

Irmã Monika – Narrativas e aventuras. Tradução da versão francesa: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Essa edição contém a tradução da crítica de Walter Scott.

Numa forma excessivamente simplificada, na verdade, o conto "Das Fräulein von Scuderi" é conhecido em português. Nos dias 27 e 28 de março de 1839, o *Jornal do Commercio* (sic) publicou o texto "Os Assassinos Misteriosos ou A Paixão dos Diamantes", de Justiniano José da Rocha, que foi, mais recentemente, em 1997, republicado na coletânea *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*, organizada por Tânia Rebelo Costa Serra, livro da Editora UNB (ver apêndice). Segundo Voluebuef, esse conto teria derivado de uma tradução francesa

clandestina de 1823, originária do texto de Hoffmann, intitulada “Olivier Brusson”, assinada por Hyacinthe de Latouche.¹³

Essa constatação me levou a ler e a traduzir para a nossa língua a obra em questão. Penso que a leitura do texto original, acompanhada de uma tradução integral de “Das Fräulein von Scuderi”, tem-me permitido mais intimidade com o texto e seus procedimentos estruturais e estilísticos.

Inicialmente, ao buscar parâmetros críticos para estudar a literatura de Hoffmann, em especial o conto “Das Fräulein von Scuderi”, pensei em me ater em conceitos como ironia e caricatura. O próprio Hoffmann declarou, no ensaio de abertura da coletânea de contos *Fantasiestücke in Callots Manier* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot), que se sentia seduzido pelo desafio de tentar traduzir para a literatura o elemento cômico da obra de Jacques Callot (Nancy/França, 1592-1635), ilustrador e desenhista que se especializou em cenas de massas, mas que retratou também figuras isoladas, que ele situava numa espécie de palco. O grotesco e o cômico, inegavelmente, caracterizam bastante alguns dos melhores textos de Hoffmann, como o já citado “O Pote de Ouro”, “Princesa Brambilla” e “O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos”, entre tantos outros.

Tentei então levantar um elenco de autores que comungassem com Hoffmann dessa veia satírica, a fim de criar um contexto cultural e estético para situar o autor alemão. Mencionaria, entre os mais antigos, o Conde Carlo Gozzi (Veneza/Itália: 1720-1806), autor da *commedia dell'arte italiana*. Contemporâneo e forte opositor das idéias realistas e sociais representadas pelo dramaturgo Carlo Goldoni (Veneza/Itália: 1707-Paris: 1793), por exemplo, em “Il servo de due patroni”, Gozzi

13 VOLOBUEF, Karin. “E. T. A. Hoffmann: ‘Urheber’ einer der ersten brasilianischen Kurzgeschichten”. In: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* - Volume 10. Bamberg: Erich Schmidt Verlag, 2002. Fls. 120-129.

escreveu, entre outras peças, “Donna Serpente”¹⁴, “L’amore delle Tre Melarance”, “Il Corvo” e “Turandot”¹⁵, nas quais sempre buscava a revitalização do teatro através de elementos mágicos. Além desse, Paul Scarron¹⁶ (Paris: 1610-1660), autor de peças burlescas do anticlassicismo francês; chegando até época mais recente, no humor de Heinrich Heine (Düsseldorf, 1797-Paris, 1856) e de Kurt Tucholski (Berlim, 1890-1935), autores que também possuem afinidades temáticas e espirituais com Hoffmann. Não quero com isso afirmar que o diálogo entre eles, que estou propondo, revele a influência de uns sobre outros.

Cogitei ainda fazer uma leitura da obra hoffmanniana a partir da tradição germânica que aborda a temática do artista, tradição essa possível de ser traçada desde Wilhelm H. Wackenroder (Berlim, 1773-1798), autor do romance *Herzensergiessungen eines Kunstliebenden Klosterbruders* (Efusões de um Frade Amante da Arte). Hoffmann entraria nessa tradição com os textos sobre Kreisler, o músico e compositor personagem do romance *A Visão de Mundo do Gato Murr*, a quem Hoffmann atribui suas reflexões sobre música compiladas em “Kreisleriana”. O representante moderno seria Thomas Mann (Lübeck/Alemanha, 1875-Kilchberg/Suíça,

¹⁴ O compositor alemão Richard Wagner compôs sua primeira ópera, “Donna Anna”, a partir dessa peça do Conde Gozzi.

¹⁵ Essa peça também foi transformada em ópera, por Puccini. Nessas versões para a ópera, porém, o texto gozziano perdeu bastante do aspecto burlesco e cômico.

¹⁶ Paul Scarron era casado com Françoise D’Aubigné, mais tarde Madame Maintenon, amante de Luís XIV — Hoffmann transformou ambos, o rei e a amante, em personagens de “A Senhorita de Scudéry”. O último conto hoffmanniano, “Des Vettres Eckfenster” (A Janela do Meu Primo), (In: E. T. A. HOFFMANN. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. Volume 4. Fls. 381-406) de 1822, com descrições de imagens urbanas sob a perspectiva de um *voyeur* à janela, foi objeto de estudo de Charles Baudelaire e também de Walter Benjamin, que o comparou a “The Man in the crowd”, de Edgar Allan Poe. O conto se inicia assim:

“Meu pobre primo teve destino similar ao do conhecido Scarron. Assim como ele, meu primo perdeu completamente a força dos pés devido a uma doença crônica e o fato é que ele passa da cama para a poltrona cercada de almofadas e da poltrona para a cama, com a ajuda da fiel muleta e do braço musculoso de um inválido rabugento que, por seu bel-prazer, faz as vezes de cão de guarda.” (HOFFMANN. *Op. cit.* P. 381)

1955), autor de *Doktor Faustus - das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* (Doutor Fausto - a vida do músico alemão Adrian Leverkühn). Embora esse projeto, que designei “Estética Kreisleriana”, me seduzisse, pois os textos de Hoffmann sobre música — tanto os ensaios como o romance — são parte essencial de sua obra, reconheci que a pesquisa e a tradução seriam extensas demais.

Optei, finalmente, julgando ser mais produtivo por restringir o enfoque demasiado panorâmico neste estágio da minha pesquisa a respeito da obra de Hoffmann, por fazer a tradução e a análise aprofundada de um único texto. Minha intenção, a partir da escolha de “A Senhorita de Scudéry”, foi apresentar uma outra possibilidade de leitura de textos desse escritor, que não se limitasse a um estereótipo taxonômico — cilada a que a literatura a respeito de Hoffmann, lamentavelmente, com frequência incorre.

Este trabalho foi composto em três partes. Primeiramente, apresento o tema. Na segunda parte, expresso minha tradução integral do conto de Hoffmann. A versão da língua alemã para a língua portuguesa motivou reflexões sobre questões tradutológicas, como fidelidade e desestabilização da estrutura do texto original. A estrutura do texto “A Senhorita de Scudéry” é também objeto de estudo em “Intermedialidade/ Intertextualidade”, onde discuto a respeito das possibilidades de adaptações do texto literário. A obra de Hoffmann continua servindo de inspiração a artistas contemporâneos, de diferentes áreas, como o compositor moderno Paul Hindemith (1895-1963), que transformou em ópera justamente o conto “Das Fräulein von Scuderi”.¹⁷ Ao enredo da ópera estarei me referindo nesta tese, porque percebo nela uma curiosa atualização da temática típica da literatura de Hoffmann. Na terceira parte

¹⁷ Há uma gravação da ópera em três atos, versão de 1926, da Schott Wergo Music Media, de Mainz (Alemanha: 1998), com a Radio-Symphonie-Orchester de Berlim, sob a regência de Gerd Albrecht.

desta tese, antes da análise propriamente dita, apresento o autor, o contexto e a fortuna crítica a respeito do conto.

A partir do exercício de versão do alemão para o português, alguns aspectos do texto se sobressaíram. Esses aspectos conduzem a leitura expressa na terceira parte da dissertação (capítulos 3.4 “Loucura?”, 3.5 “Metamorfoses formais” e 3.6 “O Artista Cardillac”), centrada na discussão do caráter de Cardillac, personagem psicologicamente desequilibrado, *serial-killer*, e também ourives/artista.

Relevo em conjunto essas possibilidades temáticas de leitura do conto, sem prescindir de uma ou outra, pela amostragem sincrética e heterogênea que representam. Considero importante lembrar que essa análise não exclui a pluralidade infinita da seqüência (3.7, 3.8 etc.).

Num primeiro momento, estarei abordando a loucura do personagem. Para isso, recorrerei ao ensaio “O Estranho” (*Das Unheimliche*), do psicanalista Sigmund Freud (Freiberg/Alemanha, 1895-Londres, 1982), que ajudou a divulgar o nome de Hoffmann no mundo e no Brasil, principalmente através do conto “O Homem-Areia”, no qual o estudo mais se detém.

A precedência da questão psicanalítica justifica-se por esse fator histórico, não constituindo a ordem das discussões um juízo de valor em relação às demais abordagens temáticas propostas.

A questão do crime vem embutida na discussão sobre gênero, pois forma e conteúdo estão indissoluvelmente amalgamados, como pretendo mostrar. A arte do ourives expressa na burilação incessante das peças, amalgama-se à reflexão sobre o ofício da tradução e constitui a metáfora dessa leitura que faço como tradutora do conto.

2. A TRADUÇÃO

2.1 “A Senhorita de Scudéry - conto da época de Luís XIV”¹⁸

Ficava à rua *St. Honoré* a pequena casa onde morava Madeleine de Scudéry, conhecida pelos seus encantadores versos e pelos favores que gozava junto a Luís XIV e a Madame Maintenon.

Muito tarde, à meia-noite, deve ter sido no outono de 1680, alguém bateu à porta dessa casa, com tanta força e violência que o som ecoou alto pelo vestíbulo. Baptiste, que fazia, ao mesmo tempo, as vezes de cozinheiro, lacaio e mordomo, tinha ido ao interior para o casamento de sua irmã, com autorização da patroa. Assim, Martinière, a camareira, zelava sozinha pela casa.

Ela ouviu as batidas insistentes, lembrou-se de que Baptiste havia saído e que, nesse caso, encontravam-se ambas, ela e a senhorita, sem outra proteção em casa. Imediatamente, vieram-lhe à lembrança todos os crimes que vinham sendo cometidos em Paris naquela época, como assalto, roubo e assassinato. Martinière teve a certeza de que berrava à porta alguma corja de canalhas mal-intencionados contra a patroa e bem informados sobre a situação da casa. Por isso, manteve-se em seu quarto, tremendo, vacilando e amaldiçoando Baptiste, o casamento da irmã dele e tudo o mais.

Enquanto isso, trovões ressoavam e ela teve a impressão de ouvir uma voz gritando:

— Abra essa porta, pelo amor de Deus! Vamos logo, abra!

Finalmente, cada vez mais agitada, Martinière pegou o castiçal com a vela acesa e saiu para o vestíbulo. Dali, ela ouvia claramente uma voz masculina chamando:

— Abra essa porta, pelo amor de Deus.

¹⁸ No final da tradução, acrescentei alguns esclarecimentos sobre nomes, fatos e lugares mencionados por Hoffmann no conto, a fim de facilitar a leitura do texto.

De fato, pensou Martinière, nenhum ladrão falaria assim. Talvez seja algum desgraçado à procura do amparo da patroa, sempre tão disposta a fazer o bem. Em todo caso, é melhor eu tomar cuidado!

Ela abriu uma janela e, esforçando-se como podia para engrossar a voz com um acento masculino, perguntou quem berrava lá embaixo àquela hora da noite, tirando o sono de todos. Ao clarão dos raios da lua, que se refletiam através das nuvens escuras, ela distinguiu uma figura esguia, usando um sobretudo cinza-claro e um chapéu de abas largas caído sobre os olhos. Então ela chamou em voz alta, de maneira que o homem lá embaixo pudesse ouvir bem:

— Baptiste, Claude, Pierre, levantem-se e venham ver quem é o vagabundo que está tentando arrombar nossa casa.

No entanto, uma voz respondeu num tom suave, quase suplicante:

— Ah, Martinière! Eu sei que é a senhora, por mais que tente disfarçar sua voz, eu sei bem que Baptiste foi para o interior e que a senhora e a sua patroa estão sós em casa. Abra a porta para mim, não tenha medo de nada. Preciso falar com a Senhorita de Scudéry agora, sem falta.

Ao que Martinière respondeu:

— O que é que o senhor está pensando? Falar com a minha patroa no meio da noite? O senhor não sabe que ela já dormiu há muito tempo e que eu não vou definitivamente tirá-la do sono reparador, do qual ela tanto precisa na sua idade¹⁹?

E o homem de baixo, então, falou:

— Eu sei que a Senhorita de Scudéry acaba de deixar de lado o manuscrito do romance chamado *Clélie*, no qual vem trabalhando sem descanso, e que escreve agora alguns versos que pretende ler amanhã na casa da Marquesa de Maintenon. Eu lhe suplico, Senhora Martinière, tenha compaixão e abra-me a porta. Saiba que se trata de salvar um infeliz

¹⁹ 73 anos. Nota do autor.

da ignomínia. Saiba que a honra, a liberdade e mesmo a vida de uma pessoa dependem desse momento do qual preciso para conversar com sua patroa. Imagine como a sua senhora vai odiá-la para sempre, quando souber que enxotou cruelmente um infeliz que veio lhe pedir ajuda.

— Mas por que o senhor vem solicitar a compaixão da minha senhora numa hora tão imprópria? Volte amanhã novamente, numa boa hora, retorquiu Martinière. Mas o homem lá de baixo disse:

— Desde quando o destino escolhe hora e lugar, quando abate para destruir como um raio mortal? Se a salvação ainda é possível neste momento, porque adiar a ajuda? Abra-me a porta, não tenha medo de um miserável que, desamparado, abandonado por todos, forçado por uma fatalidade, quer suplicar da sua patroa a salvação contra um perigo ameaçador!

Martinière ouviu o homem gemer e suspirar ao dizer essas palavras; além disso, aquele tom de voz de um jovem tocou suave e profundamente seu coração. Ela sentiu-se emocionada e, sem pensar mais naquilo, foi buscar a chave.

Mal acabara de abrir a porta e a figura impetuosa entrou, envolta num manto, e, passando à frente de Martinière pelo vestíbulo adentro, gritou com voz selvagem:

— Leve-me à presença da sua patroa!

Assustada, Martinière ergueu o castiçal ao alto e o clarão da vela incidiu sobre um rosto jovem desfigurado e de uma palidez mortal. Ela estava prestes a desfalecer de medo, quando o homem abriu o sobretudo e o cabo brilhante de um estilete despontou do jaleco. Ele a fulminou com olhos faiscantes e gritou ainda mais alto que antes:

— Leve-me à presença da sua patroa, eu já disse!

Martinière percebeu que a Senhorita de Scudéry corria um grande perigo. Todo o amor que sentia pela sua cara patroa, que ela estimava como uma mãe bondosa e dedicada, inflamou-se no seu íntimo e produziu

uma coragem da qual ela mesma não se sentia capaz. Fechou rapidamente a porta do seu aposento que deixara entreaberta, postou-se diante da mesma e falou com bastante firmeza:

— De fato. Esse seu comportamento absurdo não combina nada com suas palavras suplicantes de ainda há pouco que, como eu só agora percebo, despertaram minha compaixão na hora errada. Com minha patroa, o senhor não deve falar e não falará a esta hora da noite. Se suas intenções são boas, então não há por que temer o dia. Volte amanhã para tratar do seu caso! Sendo assim, saia imediatamente desta casa!

O homem emitiu um profundo suspiro, encarou Martinière com um olhar sombrio e puxou o estilete. Martinière encomendou sua própria alma a Deus em silêncio, mas manteve-se resoluta e enfrentou o jovem, fixando-o diretamente nos olhos, enquanto se apoiava com mais força na porta pela qual ele teria que passar para chegar aos aposentos da Senhorita de Scudéry.

— Leve-me à presença da sua patroa, eu já lhe disse, repetia o homem, sem parar, ao que Martinière respondeu:

— Faça o que quiser! Eu não me arredo daqui. Termine logo a má ação que começou a cometer. Você também terá uma morte ignominiosa na *place de Grève*, assim como seus cúmplices malvados.

Mas o homem gritou:

— Ah! Você tem razão, Martinière! Eu pareço um ladrão e estou armado como um assassino malvado, mas meus cúmplices não foram julgados, não foram julgados!

E, ao dizer isso com os olhos vertendo veneno, ele empunhou o estilete para cima da mulher, completamente amedrontada.

— Jesus!, gritou ela já esperando o golpe fatal, mas, naquele momento, fez-se ouvir, vindo da rua, um barulho metálico de armas, um trote de cavalos.

— A *maréchaussée*, a *maréchaussée*! Socorro, socorro!, gritou Martinière.

— Mulher medonha, você quer minha ruína. Agora está tudo acabado, tudo acabado! Tome! Tome! Entregue ainda hoje à Senhorita de Scudéry, amanhã, se você quiser!

Ao sussurrar tais palavras bem baixo, o homem tinha-lhe tomado o castiçal das mãos, apagado a vela e lhe entregue uma caixinha.

— Para o seu próprio bem, entregue a caixinha à Senhorita de Scudéry, gritou o homem e pulou para fora da casa.

Martinière, que tombara no saguão, levantou-se com dificuldade e, tateando no escuro, voltou ao seu aposento, onde, incapaz de um som, deixou-se cair numa poltrona. Em seguida, ela ouviu o retinir da chave, que permanecera enfiada na fechadura da porta da sala. A porta foi trancada e os passos abafados e incertos aproximaram-se cada vez mais do seu aposento. Paralisada, sem forças para se mover, Martinière esperava o horror. Mas, qual não foi sua surpresa, quando a porta se abriu e ela reconheceu logo, à luz da lamparina, o leal Baptiste: com uma expressão confusa e o rosto pálido como um defunto:

— Pelo amor de todos os santos, Senhora Martinière, diga-me, o que aconteceu? Que medo, que medo! Não sei o que foi, mas, ontem à noite, alguma coisa me arrastava daquele casamento com violência! E agora, enquanto vinha pela rua, pensava: a Senhora Martinière tem um sono leve, vai ouvir quando eu bater firme, mas bem baixinho à porta, e me deixará entrar.

Então, vem em minha direção uma patrulha da cavalaria e da infantaria, armada até os dentes, e me barra o caminho, não me deixa prosseguir. Por sorte, estava lá o Tenente Desgrais, da *maréchaussée*, que me conhece bem.

— Ei, é você Baptiste?, perguntou-me, segurando uma lanterna à frente do meu nariz. De onde você está vindo, no meio da noite? Você

precisa ficar em casa e bem alerta. A situação está complicada e nós pretendemos capturar um sujeito ainda hoje.

A senhora não pode imaginar como essas palavras me apertaram o coração, Senhora Martinière. E agora, quando me aproximo da porta, uma figura toda coberta se precipita para fora da casa, com um estilete brilhante na mão e me atropela e derruba. A casa está aberta, a chave, na fechadura. Diga-me, o que significa isso?

Finalmente livre do medo mortal, Martinière contou-lhe tudo o que acontecera. Ambos, ela e Baptiste, foram até o vestíbulo da entrada. Lá, encontraram o castiçal no chão, onde o desconhecido, na fuga, o atirara.

—É mais do que certo que queriam matar nossa patroa! A senhora tem razão, o homem sabia que vocês duas estavam sozinhas na casa, sabia até mesmo que a patroa ainda estava acordada, escrevendo. Com certeza foi um desses malandros, gatunos desgraçados, que entram nas casas e, cheios de artimanhas, procuram se informar daquilo que pode servir aos seus golpes diabólicos.

Quanto a essa caixinha, Senhora Martinière, eu penso que nós faríamos bem se a jogássemos no Sena, no lugar mais fundo. Quem pode nos garantir que não há um monstro malvado atentando contra a vida da nossa boa senhora e que ela, ao abrir a caixinha, não caia morta, como o velho Marquês de Tournay ao abrir a carta que recebeu de mãos desconhecidas.

Depois de se aconselharem durante um longo tempo, os dois fiéis servidores, finalmente, resolveram contar tudo à patroa, na manhã seguinte, e entregar-lhe também a misteriosa caixinha, que deveria ser aberta com bastante cautela. Juntos, eles refletiram sobre as circunstâncias do aparecimento do desconhecido suspeito e se convenceram de que poderia estar em jogo algum segredo sobre o qual eles não deveriam

especular arbitrariamente, mas sim deixar a explicação dos fatos para a senhora.

As preocupações de Baptiste tinham fundamento. Justamente naquela época, Paris era palco dos mais malvados atos de crueldade, cujos meios de execução eram proporcionados pela mais diabólica das invenções.

Glaser, um farmacêutico alemão, o melhor químico daquele tempo, trabalhava com experiências alquímicas, como sempre faziam pessoas do seu ramo científico. Ele tinha em vista descobrir a pedra filosofal, ajudado por um italiano chamado Exili. Mas esse último dedicava-se à arte de fabricar ouro apenas como pretexto, pois só queria aprender a mistura, o cozimento e a sublimação de substâncias venenosas, através das quais Glaser esperava fazer sua fortuna. Finalmente, Exili conseguiu preparar um sutil veneno, insípido e inodoro, que podia matar rapidamente ou devagar, sem deixar vestígios no corpo humano, e enganar toda arte e ciência médica que, sem suspeitar de um assassinato por envenenamento, precisava atribuir a morte a razão natural. Embora trabalhasse com bastante discrição, Exili acabou sendo levado à Bastilha por suspeitarem que vendia veneno.

Na mesma cela foi preso, pouco tempo depois, o Capitão Godin de Saint Croix. Esse vivera com a Marquesa de Brinvillier um longo caso amoroso, que significou a vergonha de toda a família. Finalmente, como o marquês manteve-se indiferente à paixão de sua esposa, o pai dela, Dreux-d'Aubray, Tenente Civil de Paris, obrigou o casal criminoso a se separar com um mandado de prisão que moveu contra o capitão.

Passional, sem caráter, hipócrita e, desde a juventude, influenciado por toda a espécie de vícios, além de ser ciumento e vingativo, nada poderia agradar mais ao capitão do que conhecer o demoníaco segredo de Exili, que lhe dava o poder para exterminar todos os seus inimigos. Ele

tornou-se um aplicado aluno e logo se igualou ao mestre, de forma que estava em condições de continuar trabalhando sozinho quando saiu da Bastilha.

A Brinvilier, que era uma mulher degenerada, transformou-se num monstro graças a Saint Croix. Ele a persuadiu, pouco a pouco, a envenenar o próprio pai, com quem ela morava assistindo-o na velhice com maldosa hipocrisia, depois os dois irmãos e, finalmente, a irmã dela. O pai, por vingança, os outros, pela rica herança.

Essa história de uma série de assassinatos por envenenamentos constitui um terrível exemplo de como o crime pode se tornar uma espécie de paixão irresistível. Muitas vezes, assassinos envenenaram pessoas, cujas vidas lhes eram totalmente indiferentes, sem outro objetivo além do puro prazer, como o químico que faz experiências para se divertir.

A repentina série de mortes de pessoas pobres na *Maison-Dieu* levantou mais tarde a suspeita de que os pães que a Brinvilier distribuía ali, semanalmente, para ser considerada um exemplo de piedade e bondade, pudessem ter sido envenenados. Comprovado, porém, é o fato de que ela envenenou patês de pombo e as serviu às suas visitas. O Chevalier du Guet e várias outras pessoas caíram vítimas dessa refeição diabólica. Saint Croix, seu cúmplice la Chaussée e a Brinvilier souberam, por muito tempo, encobrir seus crimes horríveis com um véu impenetrável; mas o poder divino havia decretado que puniria os maldosos ainda nesta vida! Os venenos preparados por Sainte Croix eram tão sutis que uma única inalação do pó (*poudre de succession* o denominavam os parisienses) bastaria para matar imediatamente. Por isso Saint Croix portava em suas operações uma máscara de vidro fino. Essa caiu um dia, justamente quando ele queria despejar o veneno pronto num frasco, e ele, aspirando o fino pó, tombou morto no mesmo instante.

Como não havia herdeiros, a justiça se apressou em lacrar o espólio. Então, encontrou-se num cofre trancado todo o arsenal de morte do infame envenenador Sainte Croix, bem como as cartas de Brinvilier, que não deixaram mais dúvidas quanto aos seus crimes. Ela fugiu para um convento em Lüttich. Desgrais, um oficial da *marechausse* foi enviado em sua perseguição e se apresentou no convento vestido como um padre. Ele conseguiu entabular uma aventura amorosa com a terrível mulher e atraí-la para um encontro secreto num jardim ermo, nos arredores da cidade. Mal haviam chegado ao local, ela foi cercada pelos beleguins de Desgrais, o amante sacerdote transformou-se subitamente em um oficial da *maréchaussée* e obrigou-a a entrar na carruagem que já se encontrava preparada ao lado do jardim e, sempre rodeada de beleguins, foi levada diretamente para Paris.

La Chaussee já havia sido decapitado antes e Brinvilier morreu da mesma maneira, seu corpo foi cremado após a execução e as cinzas espalhadas ao vento.

Os parisienses respiraram aliviados quando desapareceu da terra o monstro que podia empregar a arma secreta e fatal contra amigo e inimigo. Mas, logo depois, se espalhou a notícia que a terrível arte do infame la Croix havia passado a outras mãos. Como um fantasma invisível e maligno, o assassino se esgueirava nos círculos mais íntimos, que só os laços do parentesco, do amor e da amizade podiam constituir e, seguro e rápido, agarrava as infelizes vítimas.

Aquele que hoje apresentava um aspecto saudável vagueava amanhã doentio e vacilante, e nenhuma arte dos médicos podia salvá-lo da morte. Para morrer bastava a riqueza, um cargo importante, uma mulher bonita, talvez muito jovem. A mais cruel desconfiança abalava os vínculos mais sagrados. O marido tremia ante a esposa, o pai ante o filho, a irmã ante o irmão. Intocadas permaneciam as comidas, permanecia o vinho à refeição que o amigo servia aos amigos, e, onde antes reinava o

prazer e a graça, espreitavam olhares embrutecidos dos assassinos disfarçados. Pais de família eram vistos comprando alimentos em bairros remotos e cozinhando numa ou noutra taberna suja, temendo traição diabólica dentro da própria casa. E, contudo, essas precauções eram muitas vezes inúteis.

Para remediar o mal que se disseminava cada vez mais, o rei nominou uma corte de justiça especial, à qual ele incumbiu de investigar e punir esses crimes misteriosos. Era a chamada *chambre ardente*, que era presidida por la Regnie e cujas sessões se realizavam perto da Bastilha. Por mais diligente que la Regnie tenha sido, durante muito tempo seus esforços permaneceram infrutíferos e o astuto Desgrais não conseguia descobrir o esconderijo da criminosa.

No Bairro de *Saint Germain*, morava uma velha senhora chamada la Voisin, que se dedicava à adivinhação e à invocação de espíritos e, com a ajuda de seus acólitos le Sage e la Vigoreux, sabia inspirar medo e espanto, mesmo em pessoas que não eram consideradas susceptíveis e supersticiosas. Ela, contudo, fazia mais do que isso. Discípula de Exili, como Saint Croix, também sabia preparar um veneno sutil que não deixava vestígios e, dessa maneira, ajudava filhos perversos a se arrojarem sobre a herança, mulheres desavergonhadas a casar novamente. Desgrais penetra seu mistério, ela confessa tudo e é condenada pela *chambre ardente* à morte na fogueira e queimada na *place de Grève*.

Entre os pertences de la Voisin, foi encontrada uma lista das pessoas que haviam recorrido aos seus serviços; e então aconteceu que, não apenas uma execução se seguiu à outra, como também graves suspeitas passaram a pesar mesmo contra pessoas do mais alto prestígio. Pensou-se, por exemplo, que, através de la Voisin, o cardeal de Bonzy teria encontrado o meio de se desembaraçar rapidamente de todas as pessoas às quais ele precisava pagar pensão como Bispo de Narbonne. Assim também a Duquesa de Bouillon, a Condessa de Soissons, cujo

nome constava da lista, foi acusada por sua relação com a velha demoníaca, e nem mesmo François Henri de Montmorenci, Boudebello, Duque de Luxemburgo, Par e Marechal do Império, foi poupado. Ele também foi perseguido pela terrível *chambre ardente*. Apresentou-se voluntariamente para a prisão, na Bastilha, onde o ódio de Louvois e de la Regnie o confinou num buraco de seis pés de comprimento. Meses se passaram antes de descobrirem que o crime do duque não podia merecer tamanho castigo: certa vez ele pediu à Senhora la Sage que fizesse seu horóscopo.

O certo é que o cego zelo do presidente la Regnie dá lugar a atos de violência e de crueldade. Esse tribunal assume um caráter de inquisição, a mínima suspeita bastava para motivar um aprisionamento rígido e, com frequência, era deixado ao acaso o cuidado de mostrar a inocência do condenado à morte. Além disso, la Regnie tinha uma aparência repugnante e um caráter maligno, o que logo atraiu para si o ódio daqueles dos quais ele deveria ser o vingador ou o protetor. A Duquesa de Bouillon, interrogada por ele se já teria visto o diabo, replicou:

— Acho que o estou vendo neste exato momento.

Então, enquanto o sangue dos culpados e suspeitos jorrava às golfadas na *place de Grève* e, finalmente, o envenenamento misterioso se tornava cada vez mais raro, surgiu uma desgraça de outra natureza, que gerou uma nova onda de sobressalto em Paris. Um bando de ladrões parecia estar empenhado em se apossar de toda e qualquer jóia. Mal comprada, a jóia valiosa desaparecia de maneira incompreensível, por mais bem guardada que estivesse. Mas o pior era que, toda pessoa, que ousasse sair à noite com jóias, era atacada e às vezes até assassinada. Os que sobreviviam ao assalto contavam que um golpe violento contra a cabeça os havia derrubado e que, quando voltavam a si, tinham sido

roubados e se encontravam num lugar completamente diferente do que aquele onde tinham sido atacados.

Os cadáveres, que quase todas as manhãs eram achados pelas ruas ou casas, tinham todos a mesma ferida: uma facada no coração, tão rápida e certa, diziam os médicos, que a vítima caía morta sem poder proferir uma palavra.

Quem, na corte luxuriosa de Luís XIV, não estava envolvido num caso de amor secreto, não se esgueirava tarde da noite à casa da amante e, às vezes, portando um presente valioso? Parecia que os bandidos tinham um pacto com os espíritos invisíveis e que, portanto, estavam instruídos sobre todas essas circunstâncias. Acontecia freqüentemente de o infeliz não alcançar a casa, onde ele pensava gozar as alegrias do amor; acontecia freqüentemente de o coitado tombar ao umbral, já em frente ao quarto da amante, que se deparava horrorizada com o cadáver sangrando.

Em vão, o tenente de polícia Argenson mandava prender todos os vagabundos de Paris que de algum modo pareciam suspeitos; em vão, o juiz la Regnie esbravejava e procurava pressionar confissões; em vão, fortaleciam-se a vigilância e as patrulhas: nenhum sinal dos criminosos.

O simples cuidado de se armar até os dentes e de se deixar acompanhar por um criado com uma tocha na mão podia ajudar um pouco, mas mesmo assim houve casos em que o criado foi afugentado a pedradas e o senhor, nesse ínterim, assassinado e roubado.

O curioso é que as persistentes investigações em todos os lugares onde era possível o comércio de jóias não revelavam a menor pista das pedras preciosas roubadas e, assim, aqui também não se encontravam vestígios que pudessem ser investigados.

Desgrais espumava de raiva, ao perceber que os gatunos sabiam escapar de seus estratagemas. O bairro da cidade no qual ele se encontrava era poupado, enquanto em outro, donde não se suspeitava mal algum, o assassino espreitava suas vítimas ricas. Então, ele imaginava

criar uma escultura artística, com vários Desgrais semelhantes na postura, nas atitudes, na linguagem, no perfil e nas feições, que mesmo os beaguins não distinguissem onde o autêntico estava.

Enquanto isso, ele espreitava, arriscando sua vida, sozinho nos bairros mais afastados e seguia de longe algum sujeito que, sob suas ordens, portava jóias caras. Aquele, no entanto, permanecia incólume; ou seja, os bandidos também estavam informados dessa medida. Desgrais se desesperava.

Uma manhã, ele dirigiu-se ao Juiz la Regnie, pálido, desfigurado, fora de si.

— Que é que você tem? Que notícias você trouxe? Encontrou alguma pista?, pergunta-lhe o presidente.

Ao que Desgrais respondeu, gaguejando de raiva:

— Ah, prezado senhor, ontem à noite, não muito longe do Louvre²⁰, o Marquês de la Fare foi assaltado diante do meu nariz.

O Juiz la Regnie começou a celebrar cheio de alegria:

— Deus do céu, nós o pegamos!

Mas Desgrais interveio, com um amargo sorriso:

— Não, escute só, escute primeiro como tudo aconteceu. Eu estava parado ao lado do Louvre e, com o coração inquieto, vigiava o diabo encarnado que vem zombando de mim. Eis que uma figura se aproxima com passos cautelosos, sempre olhando para trás, e passa por mim sem me ver. Ao clarão da lua reconheço o Marquês de la Fare. Eu podia esperar, pois sabia para onde ele se dirigia tão sorrateiramente. Mal ele avança uns dez, doze passos, quando uma figura salta, como que surgida da terra, o derruba e pula sobre ele. Confuso com aquele instante surpreendente que podia significar a captura do assassino, gritei alto e quis sair do meu esconderijo com um grande pulo e agarrá-lo; foi então que me embarcei no meu sobretudo e caí. Eu vejo o sujeito escapando,

²⁰ Museu do Louvre.

como que nas asas do vento, levanto-me e o persigo, correndo eu toco a minha corneta, os apitos dos beaguins respondem de longe, tudo se agita, tilintar de armas e tropel de cavalos de todos os lados.

“Por aqui, por aqui, Desgrais, Desgrais, ecoa minha voz pelas ruas. Ainda vejo o homem à minha frente no claro brilho da lua, todos os desvios que ele faz para me despistar. Chegamos à Rua Nicaise, suas forças pareciam se esgotar, eu então me esforcei mais, ele ainda tem uma vantagem de quinze passos.”

— Vocês o apanham, o agarram, os beaguins chegam, grita la Regnie com olhos faiscantes, segurando o braço de Desgrais, como se ele fosse o próprio assassino.

— Quinze passos, prossegue Desgrais com voz grave e embargada, quinze passos à minha frente, ele pula para o lado na sombra e desaparece através do muro.

— Desaparece? Através do muro? Vocês ficaram loucos?, grita la Regnie, retrocedendo dois passos e batendo uma mão na outra.

Desgrais esfrega a testa como alguém que se atormenta com maus pensamentos e continua:

— Chame-me como quiser, prezado senhor, mesmo de louco ou de visionário, mas tudo aconteceu como estou lhe dizendo. Fiquei paralisado em frente ao muro, quando vários beaguins ofegantes foram chegando, com eles o Marquês de la Fare, que recobrou os sentidos e empunhava sua espada. Acendemos a tocha, nenhum sinal de porta, janela ou abertura. Trata-se de um espesso muro de pedras, que circunda uma casa onde moram pessoas que estão acima de qualquer suspeita. Ainda hoje observei tudo de perto. Parece o próprio diabo rindo de nós.

A história de Desgrais logo se espalhou por Paris. As cabeças estavam cheias de sortilégios, invocações de fantasmas, pactos da Voisin, do Vigoreux e do infame Padre la Sage com o diabo. E, como faz parte da nossa natureza eterna, que o pendor para o sobrenatural, para o

maravilhoso, prepondera sobre toda razão, logo as pessoas passaram a crer naquilo que Desgrais havia dito num momento de desânimo, isto é, que o diabo em pessoa realmente protegia os malfeitores, que lhe haviam vendido as almas.

Naturalmente, a história de Desgrais adquiriu alguns adendos absurdos. Essa história foi impressa e vendida em toda a cidade encabeçada por uma bela gravura em madeira que representava a figura do diabo se afundando em frente a um Desgrais apavorado. Bastou para intimidar o povo e tirar o ânimo até mesmo dos beaguins, que, a partir de então, passaram a zanzar pelas ruas, à noite, com medos e tremores, com amuletos dependurados e ensopados de água-benta.

Argenson viu os esforços da *chambre ardente* fracassarem e solicitou do rei a constituição de um tribunal com poderes mais amplos para investigar e punir os criminosos. Mas o rei, que se censurava de já haver concedido poder demais a *chambre ardente*, e abalado com o horror das inúmeras execuções ordenadas por la Regnie, não quis saber daquela proposta. Imaginava-se, então, um outro meio de mover o rei para essa causa.

Luís XIV costumava passar as tardes e, às vezes, também trabalhava com seus ministros até altas horas da noite nos aposentos da Marquesa de Maintenon. Certa vez, ele recebeu ali um poema em nome dos amantes em perigo, que se queixavam de não poderem oferecer um presente valioso às amantes, sem expor suas vidas ao perigo. Eles diziam que era honra e amor verter o sangue pela amada num duelo de cavaleiros, face a face com o nobre adversário, o que, contudo, nada tinha em comum com o caso do assassino maligno, contra o qual não se podiam defender. Cabia, pois, a Luís, o luminoso astro do amor e da galantaria, dissipar com seu brilho essas trevas funestas e, assim, desvendar aquele negro segredo.

O semideus que fulminou seus inimigos vai ainda agora desembainhar sua espada resplandecente e, como Hércules combateu a hidra de Lerna e Teseu, o Minotauro, ele enfrentará o monstro ameaçador que consome todo amor e ofusca toda alegria, com uma dor profunda, com uma tristeza sem consolo. Por mais séria que fosse a situação, não faltaram, todavia, nesse poema, expressões espirituosas e bem-humoradas, principalmente na descrição de como o amante tinha de se inquietar no caminho secreto e cheio de rodeios até a casa da amante e de como o medo matava o germe de todo desejo, de toda bela aventura de galantaria. Como o poema terminava com um patético panegírico às virtudes de Luís XIV, ele não podia deixar de ter o assentimento do rei, que o leu todo com visível prazer. Terminada a leitura, ele tornou a cabeça em direção à Marquesa de Maintenon, sem tirar os olhos do papel, leu novamente o poema, em voz alta, e então perguntou sorrindo agradavelmente o que ela pensava a respeito das queixas dos amantes em perigo. Fiel à sobriedade de seus costumes e sempre num tom de certa devoção, a marquesa respondeu que não cabia ao rei proteger romances proibidos pela moral, no entanto, os terríveis criminosos mereciam medidas severas para sua punição. Satisfeito com essa resposta hesitante, o rei dobrou o papel e já se dispunha a retornar ao secretário de estado, que trabalhava na sala contígua, quando seus olhos deram com a Senhorita de Scudéry sentada numa poltrona, não muito longe da marquesa. Então, dirigiu-se a ela, o gracioso sorriso que havia desaparecido bailando novamente em seus lábios, e, desdobrando mais uma vez o papel, falou suavemente:

— A Marquesa recusa-se a compreender a galantaria desses senhores apaixonados e esquivava-se a me responder. Mas e quanto à senhora, o que acha dessa súplica poética?

Scudéry levantou-se respeitosamente de sua poltrona, um rubor momentâneo perpassou pela face da velha e digna dama, ela falou com olhos baixos e inclinando-se levemente:

— Un amant qui craint les voleurs n'est point digne d'amour.²¹

Bastante surpreso com o espírito nobre dessas palavras que jogavam por terra toda a idéia do poema com suas longas tiradas, o rei exclamou com olhos brilhantes:

— Por São Dionísio! Você tem razão, senhorita! Nada de implementar medidas cegas que confundam o culpado com o inocente em prol da covardia. Que a polícia cuide do seu dever.

Martinière retratou, pois, todos os horrores daquela época, com cores bastante vivas, ao contar à sua patroa, na manhã seguinte, o que lhe havia acontecido à noite, e lhe entregou, trêmula e hesitante, a misteriosa caixinha. Tanto ela como Baptiste, que estava muito pálido ali num canto, torcendo nas mãos a touca de dormir cheio de medo e timidez e mal podendo falar, pediram à patroa, encarecidamente e por todos os santos, que abrisse a caixinha com o máximo de cuidado.

Enquanto pesava e examinava a caixinha, Scudéry falou rindo:

— Acho que vocês estão vendo fantasmas! Os ladrões que espiam o interior das casas, como vocês mesmos dizem, sabem que eu não sou rica e que não tenho em casa nenhum tesouro que valha um assassinato. Quem teria interesse na morte de uma pessoa de setenta e três anos, que jamais perseguiu alguém, a não ser malfeitores e perturbadores da paz, personagens dos seus próprios romances, que faz versos medíocres que nem são dignos de inveja, que não deixará aos herdeiros nada além da ostentação de uma velha dama freqüentadora da corte e algumas dúzias de livros bem encadernados e de bordas douradas! E você, Martinière, pode

²¹ “Um amante que teme os ladrões não é digno de amor”.

descrever a aparição do estranho da forma mais assustadora que quisesse que não acreditarei que ele tivesse uma má intenção!

Martinière recuou três passos, Baptiste dobrou os joelhos e se abaixou com um abafado “ach!” no momento em que a patroa então apertou o destacado botão de ferros e a tampa da caixinha saltou com um ruído.

Qual não foi a surpresa de Scudéry ao ver brilhar, no fundo da caixinha, dois braceletes e um colar ricamente guarnecidos de diamantes. Ela retirou a jóia e, enquanto elogiava o delicado trabalho do colar, Martinière contemplava as ricas pulseiras e dizia que nem mesmo a vaidosa Madame de Montespan possuía jóias tão belas.

— Mas por que alguém me mandaria essa caixinha?, perguntou a Senhorita de Scudéry.

Ao perguntar isso, ela percebeu um pequeno papel dobrado, no fundo da caixa, que pegou para ler pensando que naturalmente ali encontraria a chave do mistério. O bilhete, mal ela terminara a leitura, caiu-lhe das mãos trêmulas. Ela dirigiu um olhar expressivo ao céu e, então, deixou o corpo cair para trás no encosto da poltrona, como se tivesse perdido os sentidos. Assustados, Martinière e Baptiste pularam para o lado da patroa.

Com a voz meio sufocada pelas lágrimas, Scudéry exclamou:

— Ah! Que insulto, que profunda humilhação! Será que eu ainda mereço passar por isso, a essa altura da minha vida? Nunca fui insensata ou imprudente. Meu Deus! Como as palavras que escapam numa brincadeira podem adquirir um sentido tão pavoroso? Acusar-me de pacto com o crime, a mim, sempre fiel à virtude e à piedade?

Scudéry segurou o lenço sob os olhos e chorou, soluçando tão convulsivamente que Martinière e Baptiste, confusos e atônitos, não sabiam como consolar a dor da sua boa patroa. Martinière apanhou o papelzinho funesto do chão. Nele, lia-se:

“Un amant qui craint les voleurs n'est point digne d'amour.

Seu espírito perspicaz, prezada senhora, salvou-nos de uma grande perseguição, nós, que exercemos o direito da força contra o fraco e o covarde e que nos apropriamos de tesouros que seriam indignamente desperdiçados. Aceite esta jóia como prova de nossa gratidão. É o mais valioso despojo que pudemos conseguir nos últimos tempos, embora a senhora, digna dama, mereça ser adornada com jóias ainda mais lindas que esta. Pedimos-lhe não nos privar de sua amizade e aceitar o presente como uma homenagem. Os Invisíveis.”

Ao se restabelecer um pouco do susto, Scudéry disse:

— Como é possível ser insolente a esse ponto?

O sol brilhava claramente através da seda vermelha das cortinas da janela e, assim, fez cintilar os brilhantes que estavam sobre a mesa, ao lado da caixinha aberta. Vendo isso, Scudéry afastou os olhos, cheia de horror, e ordenou a Martinière que guardasse por ora as terríveis jóias ainda manchadas pelo sangue das vítimas que haviam causado.

Depois de guardar o colar e os braceletes na caixinha, Martinière observou que o mais aconselhável seria levar as jóias ao chefe de polícia e contar a ele como havia sido a amedrontadora aparição do jovem e a entrega da caixinha.

No seu quarto, Scudéry andava lentamente de um lado para o outro, como se estivesse refletindo sobre o que deveria ser feito. Em seguida, mandou Baptiste lhe buscar uma liteira, porque queria ir imediatamente ver a Madame de Maintenon. Carregando consigo as jóias, deixou-se levar justamente na hora em que sabia que a encontraria sozinha em seus aposentos. A marquesa surpreendeu-se bastante com o semblante pálido e os passos incertos da amiga que, a despeito de sua velhice, sempre mantinha a dignidade do porte e mesmo a graça.

— Pelo amor de todos os santos, o que aconteceu com você?, indagou ela à pobre e amedrontada senhora, que, totalmente fora de si e

mal conseguindo ficar de pé, procurava alcançar rapidamente a poltrona que a Marquesa lhe oferecia.

Quando finalmente recuperou a fala, Scudéry contou como a brincadeira com a qual tinha respondido à súplica dos amantes em perigo acabou lhe causando um insulto grave e irreparável. Após ouvir toda a história com muita atenção, a Marquesa considerou que a amiga se afligia demais com o estranho acontecimento, que o sarcasmo daquela corja infame jamais poderia atingir um espírito piedoso e nobre, e, finalmente, pediu para ver as jóias.

Scudéry passou-lhe a caixinha aberta e, ao ver as peças esplêndidas, a Marquesa não conteve um grito de admiração. Pegou o colar e os braceletes e os levou para perto da janela, onde ora deixava as jóias brilharem a luz do sol, ora segurava o fino trabalho de ourivesaria bem perto dos olhos para contemplar atentamente com que arte maravilhosa cada pequeno elo da corrente tido sido conectado ao próximo.

De repente, ela virou-se rapidamente para Scudéry e exclamou:

— Você sabia que esses braceletes e o colar só podem ter sido feitos por René Cardillac?

René Cardillac era outrora o ourives mais habilidoso de Paris, uma das pessoas com mais apurado senso artístico e, ao mesmo tempo, mais singulares da sua época. Mais baixo que alto, mas de ombros largos e compleição forte e musculosa, ainda conservava, nos seus cinquenta anos, a força e o vigor de um jovem. Testemunhavam essa força incomum os cabelos espessos, ruivos e crespos, o semblante fulgente e as feições salientes. Se Cardillac não fosse conhecido em toda Paris como o cidadão mais justo e idôneo, desinteressado, aberto, sincero e sempre prestimoso, o estranho olhar dos seus pequenos e fundos olhos, de um verde faiscante, bastaria para levantar suspeitas de traição e maldade.

Como já foi dito, ele era, na sua arte, o mais habilidoso não somente de Paris, como talvez de todo o mundo, naquela época. Grande conhecedor da natureza das pedras preciosas, ele sabia como manuseá-las e compor arranjos de maneira que a pedra pouco valiosa adquiria em suas mãos um esplendor luxuoso. Ele aceitava cada nova tarefa com uma ansiedade ardente e estipulava um preço tão baixo, que nem parecia ter uma relação com seu trabalho. A partir daí, a obra não lhe dava mais sossego, dia e noite era possível ouvi-lo martelando na sua oficina, e acontecia freqüentemente que, quando o trabalho estava quase concluído, a forma o desagradava por algum motivo, ou ele hesitava quanto à elegância de algum engaste da jóia, ou quanto a algum pequeno colchete: era o que bastava para atirar novamente todo o trabalho no crisol e recomençar tudo. Assim, cada novo trabalho se tornava uma obra-prima insuperável que encantava o cliente.

Mas era bastante difícil obter o trabalho encomendado. Sob milhares de pretextos ele conseguia protelar a entrega de uma semana para a outra, de um mês para o outro. De nada adiantava oferecer-lhe o dobro do preço combinado pelo trabalho, ele não queria nada mais do que aquele valor irrisório. Quando Cardillac não podia mais ceder às instâncias do comprador e precisava finalmente entregar a jóia, ele não podia evitar demonstrações de profundo aborrecimento e mesmo de uma cólera reprimida. Se a obra era especialmente rica, preciosa pela beleza das pedras e pela qualidade do trabalho, então ele andava de um lado para o outro, maldizendo a si mesmo, seu trabalho e tudo mais. Mas bastava alguém acorrer à sua casa dizendo:

— René Cardillac, o senhor gostaria de fazer um colar para minha noiva, braceletes para minha filha etc.?

Então ele se levantava subitamente calmo, fixava no visitante seus olhinhos brilhantes e perguntava, esfregando as mãos:

— O que é que o senhor tem aí?

Ao que o outro respondia:

— Aqui estão algumas bijuterias, nada muito valioso, mas em suas mãos...

Cardillac não o deixava terminar, tomava-lhe o pacote das mãos, retirava as pedras, que realmente não tinham grande valor, mirava-as contra a luz e exclamava admirado:

— Há, há! Bijuterias? O que o senhor está dizendo? As pedras são lindas, maravilhosas, espere só para ver o que posso fazer com elas! E se o senhor não fizer questão de pagar um pouco mais, quero acrescentar algumas outras pedras que farão a jóia brilhar aos seus olhos como o próprio sol!

E o cliente dizia:

— Confio no senhor, Mestre René. Pago o que for preciso pelas pedras adicionais.

Independente de quem fosse o cliente, um burguês rico ou um respeitável senhor da corte, Cardillac atirava-se-lhe ao pescoço, abraçava-o, beijava-o e dizia que agora podia ser novamente feliz e que o trabalho estaria pronto em oito dias. Ele corria precipitadamente para a oficina, martelava sem cessar e em oito dias a obra estava pronta. No entanto, tão logo o cliente retornava querendo pagar e levar a encomenda, Cardillac tornava-se aborrecido, mal-educado e teimoso:

— Mas Mestre René, pense bem, amanhã é meu casamento!

— O que me importa? Volte em quinze dias!

— A jóia está pronta, aqui está o dinheiro, preciso levá-la!

— Pois eu lhe digo que ainda preciso fazer alguns pequenos reparos, que não posso lhe entregar a jóia hoje!

— Pois eu lhe digo que se o senhor não me entregar a jóia por bem, pois estou querendo pagar imediatamente e até em dobro, então serei obrigado a buscar alguns ajudantes de Argenson para forçá-lo a isso!

— Que o diabo o carregue e o torture com alicates quentes e bote um peso no pescoço de sua noiva para enforcá-la!

Assim dizendo, colocava as jóias no bolso da camisa do cliente, pegava-o pelo braço, o enxotava porta afora e escada abaixo, e ficava rindo como o diabo enquanto olhava pela janela e via o pobre jovem sair mancando e com o nariz sangrando.

A conduta de Cardillac era incompreensível. Sucedia também freqüentemente que, após aceitar com entusiasmo algum trabalho, ele suplicava à pessoa que o havia demandado que o liberasse da incumbência. Ao expressar-se, nesses casos, ele apresentava, através de afirmações comoventes, todas as características de um espírito abalado e, entre soluços e lágrimas, evocava Nossa Senhora e todos os santos. Algumas pessoas bem consideradas pelo rei e pelo povo haviam inutilmente oferecido elevadas quantias para obter alguma simples peça de Cardillac. Ele se atirava aos pés do rei e suplicava o favor de ser dispensado de trabalhar para tais pessoas. Do mesmo modo, recusava toda e qualquer encomenda da marquesa, e foi até mesmo com uma expressão de repulsa e pavor que rejeitou a tarefa de criar um pequeno e delicado anel com o emblema da arte, com o qual ela pretendia presentear Racine.

— Eu aposto, disse então Maintenon, aposto que ele se recusará a vir, caso eu envie alguém para buscá-lo a fim de obtermos algumas informações sobre o proprietário dessas jóias. É que ele teme mais que tudo a idéia de trabalhar para mim. Embora nos últimos tempos ele esteja, eu tenho a impressão, cedendo de sua obstinada teimosia, pois soube que vem trabalhando com mais zelo do que nunca e entregando pontualmente as encomendas, sempre com um profundo aborrecimento e com a cara feia.

A Senhorita de Scudéry, que fazia questão de devolver logo as jóias ao seu legítimo proprietário, se isso fosse possível, insistiu para que chamassem o estranho mestre, deixando-o saber de antemão que não se

tratava de encomendar, e sim de avaliar certas jóias. A Madame de Maintenon assentiu e, então, mandaram chamar Cardillac que, como se já estivesse a caminho da casa da marquesa, foi anunciado pouco tempo depois.

Ao lóbrigar a Senhorita de Scudéry, o joalheiro pareceu embaraçado e, como alguém que de súbito surpreende-se pelo imprevisto e com isso esquece as regras da convenção, ele inclinou-se respeitoso primeiramente ante a digna dama e só então virou-se para a Marquesa. Essa perguntou-lhe diretamente, apontando-lhe as jóias que fulguravam sobre a mesa coberta por um forro verde-escuro, se se tratava de uma obra dele. Cardillac mal lançou um olhar sobre elas e, encarando a Marquesa, colocou as pulseiras e o colar rapidamente na caixinha que ele, em seguida, empurrou para longe de si com violência. Só depois, respondeu, deixando um sinistro sorriso transparecer em seu rosto avermelhado:

— De fato, Madame, é preciso conhecer bem pouco da obra de René Cardillac para acreditar por um momento que algum outro ourives do mundo fosse capaz de criar essas jóias. Realmente, é um trabalho meu.

— Pois bem, diga-me, então, continuou a Marquesa, para quem você o fez.

— Para mim mesmo, respondeu Cardillac.

— Sim, prosseguiu o joalheiro quando ambas, Maintenon e Scudéry, olharam-no admiradas, uma cheia de desconfiança, a outra numa expectativa receosa quanto ao que se desenrolaria. — Sim, vocês podem até achar estranho, Senhora Marquesa, mas é isso mesmo. Juntei minhas melhores pedras, somente com o intuito de fazer uma obra perfeita e trabalhei com zelo e satisfação inigualáveis. Há pouco tempo, entretanto, essas jóias desapareceram da minha oficina de uma forma inexplicável.

Os olhos da Senhorita de Scudéry brilharam de alegria, quando ela se levantou rápida e ligeira como uma menina de sua poltrona, dirigiu-se a Cardillac e colocou-lhe as mãos nos ombros:

— Graças a Deus! Mestre René, receba de volta os seus pertences, que ladrões infames lhe tomaram.

Em seguida, ela explicou com todos os pormenores como as jóias lhe chegaram às mãos. Cardillac escutou tudo calado, com os olhos baixos. Só uma vez ou outra ele intervinha com algum ininteligível “hum, hum”, “hum”, “ah”, e ora levava as mãos para trás, ora cofiava levemente o queixo e as bochechas. Quando Scudéry terminou, Cardillac parecia estar lutando com alguns pensamentos confusos que lhe haviam ocorrido naquele ínterim, e como se não aquiescesse a alguma decisão tomada. Ele coçava a testa, suspirava; passou a mão sobre os olhos, talvez retendo as lágrimas. Finalmente, pegou a caixinha que Scudéry lhe oferecia, ajoelhou-se lentamente sobre um só joelho e falou:

— A fatalidade destinou-lhe essas jóias, respeitável e digna senhora. Sim, só agora sei que pensava na senhora enquanto as confeccionava. Não se recuse a aceitar e portar a minha melhor criação dos últimos tempos.

Ao que ela respondeu sorrindo:

— O que é isso? O senhor acha que é adequado uma senhora da minha idade sair por aí usando diamantes? E com que direito o senhor me dá um presente assim tão valioso? Ora, vá-se embora, Mestre René, se eu ainda fosse bonita como a Marquesa de Fontane e rica, de fato, eu não dispensaria essas jóias. Mas o luxo não convém a esses braços envelhecidos e o brilho resplandecente não fará efeito sobre o colo recoberto.

Cardillac havia se levantado e falava como que fora de si, com um olhar selvagem, enquanto insistia em estender a caixinha para a Senhorita de Scudéry:

— Faça-me caridade, pegue as jóias. A senhora não é capaz de imaginar quão profundo é o respeito que guardo no coração por sua

virtude, seu mérito! Aceite esse simples presente como testemunho dos sentimentos íntimos que gostaria de lhe expressar.

Como ela continuava hesitando, a Marquesa de Maintenon tomou a caixinha das mãos de Cardillac, dizendo:

— Pelos céus, você está sempre falando da sua idade avançada! O que é que nós duas temos a ver com os anos e com o peso da idade? Não aja como uma mocinha tímida que gostaria de pegar os doces frutos proibidos, se pudesse fazê-lo sem tocar com mãos e dedos! Não rejeite o bravo Mestre René que lhe oferece algo que outras não podem obter.

Enquanto falava, a marquesa impingiu à amiga a caixinha, ao que Cardillac caiu novamente sobre o joelho, beijou a saia, as mãos da Senhorita de Scudéry, gemeu, suspirou, chorou, soluçou, ergueu-se, correu em ziguezague, esbarrando nas poltronas e mesas, de forma que a porcelana e os vidros retiniram, e saiu embalado como um louco.

Ela exclamou, bastante assustada:

— Santo Deus! O que aconteceu com esse homem!

Mas a marquesa, que estava mais bem-humorada e jovial que de hábito, soltou uma gargalhada e disse:

— Ora, vejam só! Mestre René está completamente apaixonado por você e começa a assediar seu coração com presentes valiosos, de acordo com os velhos costumes e as regras da galantaria!

A Marquesa de Maintenon prosseguiu com essa anedota, aconselhando Scudéry a não ser tão cruel com o pobre pretendente desesperado, e aquela, dando vazão à sua veia espirituosa, deixou-se levar por milhares de idéias engraçadas, dizendo que, se as coisas continuassem daquele jeito, se daria por vencida e apresentaria ao mundo o exemplo inédito de uma noiva de origem nobre, casando-se aos setenta e três anos de idade com um ourives. A marquesa ofereceu-se para trançar a coroa da noiva e ensinar-lhe os deveres de uma boa mãe de família; sobre os quais a jovem noiva inexperiente naturalmente não deveria ter nenhuma noção.

A despeito de todas as risadas, quando finalmente se levantou para despedir-se da amiga, Scudéry voltou a ficar séria ao receber a caixinha de jóias.

— Não, Marquesa. Eu jamais poderei usar essas jóias. Mesmo tendo sido passadas adiante, elas já estiveram nas mãos daquele bando dos infernos, que roubam e matam com a petulância do diabo, talvez até pactuados com ele. Eu tenho horror de pensar no sangue que parece grudado nas pedras cintilantes. Além disso, confesso que as atitudes de Cardillac têm para mim alguma coisa de inquietante e funesto. Não posso conter um sombrio pressentimento de que um terrível e tenebroso mistério se oculta atrás desse incidente. Se reflito sobre todas as circunstâncias com bastante cuidado não consigo fazer a menor idéia do que vem a ser o tal mistério e como o respeitável Mestre René, exemplo de cidadão bom e piedoso, pode ter alguma relação com algo criminoso e condenável. O certo é que eu jamais me atreverei a portar essas jóias.

A Marquesa afirmou que a amiga levava longe demais o escrúpulo, mas quando Scudéry lhe perguntou sobre sua consciência, sobre o que ela, a marquesa, faria numa situação semelhante, Maintenon respondeu séria e resoluta:

— Eu preferiria jogar essas jóias no Rio Sena a jamais usá-las.

O encontro com Mestre René inspirou Scudéry a compor versos encantadores que, no dia seguinte, ela leu ao rei nos aposentos da marquesa. Talvez, malgrado o terror que lhe causavam os pressentimentos, ela tenha sabido apresentar, com cores vivas, a divertida imagem da velha aristocrata noiva do ourives. Bastou para que o rei risse bastante e jurasse que Boileau Despréaux encontrara sua mestra, pois a poesia de Scudéry era a mais cômica que já havia sido escrita.

Muitos meses se passaram até que, um dia, o destino quis que a Senhorita de Scudéry passasse na Ponte de *Pontneuf* na carruagem

envidraçada da Condessa de Montausier. A invenção do delicado modelo era tão nova, que o povo curioso acorria quando um veículo desses aparecia. Assim aconteceu, pois, que a massa embasbacada cercou a carruagem da Montausier sobre a Ponte de *Pontneuf* quase impedindo a sua passagem. De súbito, Scudéry ouviu um impropério e uma praga e notou que um homem abria caminho a socos e cotoveladas através da massa espessa. E, quando ele se aproximou, os olhos dela encontraram o olhar penetrante de um rosto jovem desgostoso e de uma palidez mortal. Sem se esquivar, o moço continuou olhando-a, enquanto com os cotovelos e punhos tentava seguir adiante, até alcançar a portinhola da carruagem, que ele abriu com violência, e jogou um bilhete no colo da Senhorita de Scudéry. Recebendo e distribuindo socos, ele sumiu da mesma forma que surgira.

Tão logo o homem apareceu à portinhola, Martinière, que também se encontrava na carruagem, tombou desmaiada sobre as almofadas. A Senhorita de Scudéry puxava inutilmente a cordinha e chamava o cocheiro. Esse último parecia apavorado por fantasmas malignos, pois chicoteava os cavalos que, agitados, davam pinotes, coices e se empinavam. Finalmente, conseguiram sair da ponte a trote.

A velha dama borrifou sua *eau de Cologne* sobre a mulher desfalecida, que abriu os olhos e, tremendo e sentindo calafrios, apertou-se contra a patroa, o rosto pálido de medo e horror, e balbuciou com dificuldade:

— Por Nossa Senhora! O que aquele homem queria? Ah! Era ele! Ele era o mesmo que lhe trouxe a caixinha naquela noite tenebrosa!

Enquanto acalmava a pobrezinha, ela se convenceu de que, na verdade, não havia acontecido nada de mal e o que importava agora era conhecer o conteúdo do bilhete. Desdobrou o papel e leu o seguinte:

“Um destino funesto que a senhora poderia alterar está me impelindo para um abismo. Eu lhe suplico, como um filho suplicaria à sua

mãe, com todo o ardor do amor filial, que, sob algum pretexto, entregue o colar e os braceletes que lhe enviei ao Mestre René Cardillac, prezada senhora. Sua vida corre perigo. Caso isso não seja feito até depois de amanhã, então entrarei em sua casa e me matarei ante seus olhos!”

Após ler o bilhete, a Senhorita de Scudéry disse:

— Bem, agora é certo que o homem misterioso pertence mesmo ao bando de ladrões e assassinos infames, no entanto ele não está tramando nada contra mim. Se tivesse conseguido falar comigo naquela noite, sabe-se lá que estranho acontecimento, que obscura relação me teria sido revelada, que agora ignoro completamente e tento em vão compreender. Mas, seja como for, eu farei o que me pede essa carta, nem que seja apenas para me livrar desses diamantes agourentos que me parecem um diabólico talismã do Mal. Como de hábito, Cardillac não irá querer se desfazer dele com facilidade.

Ela pretendia levar as jóias ao ourives já no dia seguinte. Contudo, justamente durante aquela manhã, foi como se todos os belos espíritos parisienses tivessem combinado em assediá-la com versos, peças de teatro e anedotas. O dia se passou, ela precisava ainda se encontrar com a Duquesa Montasier, e assim achou melhor adiar a visita a Mestre René Cardillac por mais um dia.

A Senhorita de Scudéry sentia-se atormentada por uma intranqüilidade estranha. O jovem que vira na véspera estava sempre diante dos seus olhos e uma lembrança confusa, que se debatia dentro do seu coração, dizia-lhe que não contemplara aquelas feições pela primeira vez. Sonhos amedrontadores perturbaram seu breve cochilo. Ela tinha a sensação de ter agido de forma leviana e imperdoável, de não ter agarrado a mão que o infeliz estendia-lhe à beira do abismo, como se coubesse a ela evitar algum acontecimento funesto, um crime monstruoso!

De manhã, deixou-se vestir e conduzir, munida da caixinha de jóias, até a casa de Cardillac. Próximo à Rua *Nicaise*, uma multidão se

apinhava justamente à porta do ourives: gritavam, faziam barulho, ameaçavam, tentavam invadir a casa e eram contidos com dificuldade pela *maréchaussée* que procurava acalmar a confusão. Vozes iradas gritavam no meio do tumulto e do barulho:

— Peguem, linchem o assassino miserável!

Finalmente apareceu Desgrais com uma tropa numerosa, que formou uma ala através da multidão. A porta da casa se abriu, um homem algemado foi trazido para fora e arrastado, sob as horríveis imprecações do povo irado. No mesmo instante, meio desfalecida de susto e tomada por um terrível pressentimento, ela percebeu um grito penetrante.

— Avance! Continue!, gritou completamente fora de si ao cocheiro, que com uma virada hábil e rápida dispersou o grupo de pessoas e parou bem em frente à porta da casa de Cardillac. Então a Senhorita de Scudéry viu Desgrais e aos seus pés uma jovem linda como o dia, com o cabelo despenteado, meio despida, no rosto uma expressão de medo selvagem e desesperança. Abraçando o joelho de Desgrais, a moça suplicava num tom pavoroso de uma dor mortal:

— Ele é inocente! Ele é inocente!

Desgrais e seus homens tentavam inutilmente fazê-la soltar-se e levantar-se, até que um sujeito forte e grosseiro desvencilhou Desgrais dos braços dela com rudeza, em seguida tropeçou sem jeito e soltou a moça, que caiu batendo-se contra os degraus de pedra e permaneceu imóvel ali no meio da rua, como morta.

A nobre senhora não pôde conter-se:

— Em nome de Cristo, o que aconteceu, o que se passa?, perguntou, abrindo a portinhola e descendo. O povo retrocedeu respeitosamente, a fim de dar-lhe passagem. Algumas mulheres misericordiosas ergueram a moça e a sentaram nos degraus, ao mesmo tempo em que lhe esfregavam a fronte com *eau de Cologne*. Ela aproximou-se de Desgrais e repetiu a pergunta com veemência.

— Aconteceu algo terrível, respondeu Desgrais, René Cardillac foi encontrado hoje de manhã assassinado por uma facada. Seu aprendiz, Olivier Brusson, é o assassino, e acaba de ser levado à prisão.

— E quanto à moça?, perguntou a Senhorita de Scudéry.

— Essa é Madelon, filha de Cardillac. O miserável era seu amante. Agora ela chora e afirma sem parar que Olivier é inocente. Talvez ela saiba a respeito do crime, por isso preciso levá-la também à *Conciergerie*.

Ao dizer essas palavras, Desgrais lançou à moça um olhar maldoso e malicioso que fez Scudéry estremecer. Nesse momento a moça começou a respirar suavemente, ainda incapaz de uma palavra ou de um movimento; com os olhos fechados ela jazia ali e ninguém sabia o que fazer: se a levavam para casa ou a amparavam no meio da rua mesmo, até que recobrasse os sentidos. Bastante emocionada, com os olhos cheios d'água, a dama olhou para aquele anjo inocente e teve medo de Desgrais e de seus homens. Um barulho surdo fez-se ouvir vindo escada abaixo, alguns homens traziam o cadáver de Cardillac.

A Senhorita de Scudéry tomou rapidamente uma decisão:

— Eu levarei a jovem comigo, o senhor cuida do restante, Sr. Desgrais!

Um murmúrio de satisfação ecoou por todos os lados. As mulheres levantaram a moça, todos se apertavam, centenas de mãos se esforçavam para ajudá-las e, como que pairando no ar, a jovem foi carregada para a carruagem, enquanto de todos os lábios afluíam bênçãos à digna senhora que arrancava a inocente do tribunal sanguinário.

Os esforços do Sr. de Seron, o médico mais renomado de Paris, foram finalmente bem-sucedidos e ele conseguiu despertar Madelon, que jazia há horas num estado de completa insensibilidade. Scudéry concluiu o que o médico iniciara, consolando o espírito da jovem com algumas palavras suaves, até que uma torrente de lágrimas jorrou dos olhos de

Madelon, desafogando-lhe um pouco o coração. Às vezes ela tentava contar o que lhe havia acontecido, mas a dor sempre detinha suas palavras.

À meia-noite, Madelon fora despertada pela voz de Olivier, que batia levemente à sua porta, suplicando que se levantasse, pois o pai dela estava morrendo. Chocada, ela se levantara rapidamente e abriu a porta. Pálido e desfigurado, molhado de suor, Olivier se encaminhara com passos incertos para a oficina, carregando a luz, ela o seguiu. O pai estava deitado com os olhos esbugalhados e agonizava. Chorando, Madelon se debruçara sobre ele e, só então, percebera a camisa ensangüentada. Olivier a puxara suavemente para o lado e começara a lavar com bálsamo uma ferida que Cardillac tinha no peito esquerdo e a fazer um curativo. Nesse ínterim, o mestre ourives recuperara a consciência, parara de estertorar, olhara para ela, depois para Olivier, com um olhar sereno. Ele pegara a mão da filha e a colocara sobre a do aprendiz e depois apertara ambas com força. Olivier e Madelon iam se ajoelhar, ante o leito do pai, quando ele, de súbito, erguera um pouco o corpo com um grito cortante, mas tombara para trás no mesmo instante e, com um suspiro profundo, entregou sua alma. Madelon e Olivier choraram e lamentaram em voz alta aquela perda. O jovem contara à noiva como o mestre fora assassinado em sua presença, durante um passeio que ambos fizeram juntos por ordem de Cardillac, e como o carregara até a casa, com bastante esforço: o mestre, que era muito pesado, e que ele não dava por mortalmente ferido. Tão logo amanhecera, tinha vindo o pessoal da casa, que percebera o barulho, o choro e os lamentos durante a noite e os encontrara ainda desesperados, chorando ajoelhados ao lado do pai morto. Então, começara a barulheira, a *maréchaussée* tinha invadido a casa e levado Olivier como assassino do mestre. Madelon acrescentou ainda uma emocionante descrição do seu amado: enalteceu a virtude, a piedade, a fidelidade, a grande consideração

que ele dedicava ao mestre, que tratava como se fosse o próprio pai, e, por outro lado, de como esse afeto era plenamente retribuído, e de como Olivier, apesar da sua pobreza, fora escolhido como genro, porque sua habilidade e sua fidelidade se igualavam ao seu espírito nobre.

Madelon contou tudo isso bem do fundo do coração e concluiu dizendo que se Olivier tivesse esfaqueado o pai na sua presença, ela tomaria isso como uma fantasmagoria de satã, antes de crer que ele fosse capaz de um crime assim tão estranho e horrível.

A Senhorita de Scudéry, profundamente tocada pelo sofrimento de Madelon e inteiramente levada a acreditar na inocência do pobre Olivier, procurou informar-se e confirmou o que a moça contava sobre o relacionamento do mestre com seu aprendiz. Os empregados da casa e os vizinhos eram unânimes em elogiar Olivier como um modelo de bons costumes, de devoção e de assiduidade ao trabalho, ninguém conhecia nada de mal sobre ele e, quando se falava no crime, todos sacudiam os ombros e diziam que ali havia alguma coisa inconcebível.

Ameaçado diante da *chambre ardente*, Olivier negava tudo com bastante firmeza, com a sinceridade de um inocente, e assegurava que o mestre fora atacado e assassinado na rua, em sua presença, e que ele, Olivier, o arrastara então para casa, onde, pouco tempo depois, Cardillac expirou. Essas declarações concordavam com aquelas de Madelon.

A Senhorita de Scudéry repassava sem cessar as mínimas circunstâncias do acontecimento fatídico. Informava-se exatamente, por exemplo, se o mestre e o aprendiz teriam porventura discutido em alguma ocasião, e se Olivier às vezes não deixava de ser senhor dos seus atos e, irascível, fosse capaz de atacar pessoas boas como numa loucura cega que parece excluir toda arbitrariedade de comportamento. No entanto, quanto mais entusiasmada Madelon falava da tranquilidade doméstica, na qual as três pessoas viviam unidas por um carinho vivo, mais se desvanecia a nuvem de suspeita que pairava contra Olivier. Examinando tudo com

atenção, admitindo que Olivier, a despeito de tudo que atestava sua inocência, fosse, todavia, o assassino de Cardillac, ela não encontrava no reino das possibilidades nenhum motivo para o crime que teria como primeira consequência o fim da sua felicidade. Ele é pobre, mas habilidoso. Conquista a simpatia do mestre, ama a filha, o mestre favorece-lhe amor, felicidade, bem-estar para toda a vida! Mas, se Olivier, irritado, sabe Deus lá por que motivos, atacou mortalmente seu benfeitor, seu pai, que dissimulação maldita o levava a se conduzir após o crime como, de fato, vinha acontecendo?

Plenamente convencida da inocência de Olivier, ela tomou a decisão de salvar o jovem, custasse o que custasse! Pareceu-lhe prudente, antes de talvez recorrer à clemência do próprio rei, dirigir-se ao presidente la Regnie, chamar-lhe a atenção para todas as circunstâncias que falavam a favor de Olivier, e assim, se fosse possível, despertar-lhe na alma uma convicção interior que deveria ser comunicada aos outros juízes.

La Regnie recebeu a Senhorita de Scudéry com a alta distinção que a digna senhora, bem-considerada até mesmo por Luís XIV, fazia jus. Ouviu calmamente todas as ponderações sobre o crime terrível, sobre o caráter de Olivier e do bom relacionamento do jovem com o mestre. A Senhorita de Scudéry repetiu-lhe, várias vezes interrompida pelas lágrimas, que, ao invés de ser um inimigo, todo juiz deveria ser um bom ouvinte para escutar tudo o que existia a favor do réu. Um leve sorriso, quase irônico, testemunhava que ela não dirigia seu discurso a orelhas completamente surdas.

Quando ela então se calou, bastante exausta, enxugando algumas lágrimas, la Regnie começou:

— É bem digno do seu bondoso coração, prezada Senhorita de Scudéry, que a senhora não seja capaz de admitir a idéia de um crime terrível, mas, de outro modo sucede com o juiz, acostumado a retirar a

máscara dos criminosos. Além disso, meu cargo me obriga a não dar informações sobre o andamento do processo a quem quer que seja. Senhora! Cumpro o meu dever e pouco me importa o julgamento do mundo. Os criminosos devem tremer ante a *chambre ardente*, que não conhece outras penas além do fogo e do sangue. Mas perante a senhora, uma pessoa tão digna, eu não gostaria de passar por um monstro de crueldade e dureza; permita-me, portanto, que lhe descreva claramente, com poucas palavras, o ato sanguinário do jovem assassino que, graças a Deus, será punido! Pois bem!

De manhã, René Cardillac é encontrado assassinado por uma punhalada. Ninguém está com ele, além da filha e de Olivier Brusson. No quarto de Olivier, encontrava-se, entre outras coisas, manchado com sangue fresco, um punhal, que servia precisamente na ferida. Olivier disse:

“Cardillac foi abatido, na noite, diante dos meus olhos!”

“Tentaram assaltá-lo?”

“Isso eu não sei.”

“Você andava com ele e não lhe foi possível intervir? agarrá-lo? chamar por socorro?”

“O mestre caminhava uns 15, talvez 20 metros à minha frente e eu o seguia.”

“Por que tão distante, pelo amor de Deus?”

“O mestre assim o quis.”

“O que Mestre Cardillac estava fazendo na rua, tão tarde da noite?”

“Isso eu não posso dizer.”

“Mas ele normalmente nunca saía de casa depois das nove horas da noite?!”

Nesse ponto, Olivier gaguejou, confundiu-se, suspirou, soltou lágrimas, jurou por tudo que é sagrado que Cardillac realmente saíra

naquela noite, e que encontrara a morte. Agora, repare bem, Senhorita de Scudéry, está provado até a evidência mais completa que Cardillac não saiu de casa naquela noite; assim, a afirmação de Olivier, no que se refere a ter saído com o mestre, é uma mentira audaciosa. A porta da casa tem um ferrolho que faz um ruído penetrante ao ser aberto ou fechado e, além disso, o batente da porta se movimenta sobre seus gonzos gritando e gemendo, de forma que, como as experiências comprovam, o barulho ecoa até mesmo no último andar da casa.

Aliás, no andar térreo, do lado da porta da casa, mora o velho mestre Claude Patru com uma criada, uma senhora de quase 80 anos, mas ainda saudável e ativa. Essas duas pessoas ouviram como o Mestre Cardillac desceu a escada, conforme seu costume, às nove horas em ponto, fechou e aferrolhou a porta com muito barulho, depois voltou a subir, leu a oração noturna em voz alta e em seguida foi para seu quarto de dormir, como se supõe pela batida da porta. Mestre Claude sofre de insônia, como às vezes acontece com os idosos. Naquela noite também ele não conseguiu pregar os olhos. Por volta das nove e meia, a criada buscou a luz na cozinha, à qual ela chegou passando pelo saguão de entrada, e sentou-se ao lado do Mestre Claude, à mesa, com uma velha *Cronik* que ela lia, enquanto o velho seguindo o rumo dos próprios pensamentos, ora permanecia sentado na cadeira, ora se levantava e, para ficar cansado e sonolento, andava no quarto de um lado para o outro. Tudo se manteve tranqüilo e calmo até meia-noite. De repente, ela ouviu passos nítidos, uma queda forte, como se um pesado fardo caísse no chão, e logo depois um gemido abafado. Ambos sentiram um estranho medo e ficaram confusos. O calafrio do terrível crime que acabava de ser cometido passava por eles. Com o amanhecer, veio à luz o que havia sido suspeitado nas trevas"

A Senhorita de Scudéry interveio:

— Mas, por todos os santos, com todas as circunstâncias que lhe descrevi há pouco, o senhor poderia pensar em algum motivo para esse crime dos infernos?

Ao que la Regnie respondeu:

— Hum, Cardillac não era pobre, possuía pedras excelentes ...

— Não ficou tudo, pois, para a filha? O senhor está esquecendo que Oliver deveria tornar-se genro de Cardillac.

— Talvez ele tivesse que dividir o roubo ou somente que matar para outros, respondeu la Regnie.

— Dividir o roubo, matar para outros?", perguntou a Senhorita de Scudéry cheia de espanto.

— A senhorita sabia que Olivier já teria sangrado na *place de Grève* há muito tempo, se esse crime não estivesse relacionado com o segredo velado que rege ameaçadoramente sobre toda a cidade de Paris? Olivier pertence sem dúvida àquela quadrilha infame, que sabia conduzir seus golpes com segurança e sem punição, zombando de todas as investigações da justiça. Através dele tudo será, precisa ser, esclarecido. O ferimento de Cardillac é bastante semelhante àqueles que portavam todas as vítimas assassinadas nas ruas ou dentro de suas casas. Porém, o fato ainda mais decisivo é que, desde que Brusson foi preso, cessaram todas as mortes, todos os assaltos. As ruas estão seguras tanto à noite como durante o dia. Prova suficiente de que Olivier talvez encabeçasse aquela quadrilha. Ele ainda não quer confessar, mas há meios de fazê-lo falar mesmo contra sua vontade.

— E Madelon, perguntou a senhora, e quanto à pomba fiel e inocente?

Com um sorriso venenoso, o juiz respondeu:

— Ora, quem pode me assegurar que ela não estava também envolvida no complô? O que lhe importava o pai, suas lágrimas só rolam mesmo pelo rapaz assassino.

— O que o senhor está dizendo?, gritou exasperada, não é possível: o próprio pai! Uma menina!

— Ora!, continuou la Regnie, pense na Brinvilier! Gostaria que a senhora me perdoasse, caso eu precise talvez em breve tirar-lhe a protegida e deixar jogarem-na na *Conciergerie*.

A Senhorita de Scudéry estremeceu ante essa terrível suspeita. Viu, assim, que, para aquele homem, não havia lealdade nem virtude, e era como se ele farejasse em todos os corações somente morte e culpa.

Levantou-se:

— Seja humano!

Foi tudo o que pôde exprimir, confusa e respirando com dificuldade. Quando já se preparava para descer as escadas, até as quais o presidente a acompanhara com gestos cerimoniais, ocorreu-lhe, não se sabe como, uma idéia estranha:

— Será que me seria permitido ver o infeliz Brusson?, perguntou a la Regnie, virando-se de repente.

Ele olhou-a com um olhar pensativo, seu rosto desfigurou-se então com aquele desagradável sorriso que sempre se lhe assomava:

— A senhora pretende certamente, digníssima dama, confiando mais nos seus sentimentos e em sua voz interior do que naquilo que nossos olhos vêem, sondar por si mesma a culpabilidade ou a inocência de Olivier. Se a tenebrosa morada do crime não a apavora, as imagens da degradação em todos os sentidos não a incomodam, então as portas da *Conciergerie* lhe estarão abertas em duas horas. A senhora será apresentada a esse Olivier, cujo destino vem-lhe suscitando compaixão.

De fato, a Senhorita de Scudéry não se convencera da culpa do jovem. Tudo depunha contra ele, sim, nenhum juiz deste mundo teria agido de maneira diferente daquela como agiu la Regnie, mas o quadro de felicidade doméstica que Madelon apresentara com traços bem vivos, superava qualquer suspeita maligna. Ela inclinava-se mais a crer num

mistério inexplicável do que a admitir um pensamento contra o qual toda a sua alma se revoltava.

Planejou, então, pedir a Olivier que lhe contasse mais uma vez tudo o que acontecera naquela noite fatídica e, tanto quanto possível, almejou desvelar o segredo que se mantinha velado aos juízes, talvez porque eles negligenciassem a investigação.

Ao chegar a *Conciergerie*, ela foi conduzida a uma sala grande e bem clara. Pouco tempo depois, ouviu o barulho de correntes se arrastando. Olivier Brusson foi trazido. No entanto, tão logo ele entrou pela porta, a Senhorita de Scudéry desmaiou e caiu. Quando voltou a si, Olivier desaparecera. Pediu então, com veemência, que a reconduzissem novamente até a carruagem; queria deixar o quanto antes os aposentos do crime.

Cruzes! À primeira vista, já tinha reconhecido em Olivier Brusson o homem jovem que lhe atirara um bilhete, sobre a Ponte de *Pontneuf*, supostamente o mesmo que lhe trouxera a caixinha de jóias. Agora a confiança na boa-fé do jovem se esvaíra de vez, a horrível suspeita de la Regnie se confirmava! Olivier Brusson pertencia de fato ao temível bando de assassinos, certamente ele também matara o mestre!

E Madelon? Jamais a Senhorita de Scudéry fora tão amargamente enganada em seus íntimos sentimentos. Mortalmente paralisada pelo poder que exerciam sobre a terra as forças do inferno, em cuja existência até então não acreditara, duvidava agora de todas as verdades. Abriu seu coração para a terrível hipótese de que Madelon seria uma conspiradora e poderia ter participado do horrível homicídio. E, como sempre sucede com o espírito humano que, quando se lhe esmaece uma imagem, procura avidamente cores para esboçar os traços, encontrava agora na conduta de Madelon muitos detalhes que nutriam sua desconfiança.

Dessa maneira, várias circunstâncias que até aquele momento vira como prova de inocência e pureza, tornavam-se de súbito indícios certos

de maldade e hipocrisia. Aquele pranto de cortar o coração, as lágrimas de sangue podiam ter-lhe sido arrancadas pelo medo mortal, não de ver seu amante sangrar, mas sim, pelo receio de ela mesma cair nas mãos do carrasco. Arrancar do pescoço a serpente que vinha corroendo seu seio: com essa decisão, a Senhorita de Scudéry desceu da carruagem. Logo que entrou no quarto, Madelon lançou-se aos seus pés. Os olhos elevados para ela, nem mesmo os dos anjos eram tão puros, as mãos postas em frente ao peito ardente, Madelon lastimava e suplicava alto, pedindo ajuda e consolo. Contendo-se com dificuldade e procurando o quanto podia dar à sua voz gravidade e tranqüilidade, falou:

— Vá! Vá! Console-se da morte de um assassino que vai receber o prêmio pelos crimes que cometeu. Que a Virgem Santíssima a guarde e queira que não tenha culpa nesse crime medonho!

— Oh, não! Agora sim, é que tudo está perdido!

Com esse lamento penetrante, Madelon caiu desfalecida. A senhora deixou a moça aos cuidados de Martinière e retirou-se para um outro quarto.

Com o coração dilacerado, desiludida de todas as coisas terrenas, desejou não viver mais num mundo cheio de falsidades infernais. Queixava-se do destino que, durante anos, havia lhe poupado o escárnio amargo e fortalecido sua fé em virtude e fidelidade, para agora, na velhice, destruir a bela ilusão que resplandecera ao longo de sua vida.

Ela ouviu como Martinière tranqüilizava Madelon e como essa suspirava e chorava baixinho:

— Ah! Ela também! Os infames a seduziram também. Eu sou uma miserável. Pobre e infeliz Olivier!

Os tons penetravam o coração da Senhorita de Scudéry e faziam ressurgir do seu íntimo mais profundo o pressentimento de um mistério, a fé na inocência de Olivier. Instada pelos sentimentos contraditórios, completamente fora de si, clamou:

— Que espírito dos infernos me envolveu nessa intriga medonha que me custará a vida!

Nesse mesmo instante, Baptiste entrou, pálido e confuso, trazendo um recado de Desgrais, que estava em baixo e esperava por ela. Desde o abominável processo da la Voisin, o aparecimento de Desgrais em uma casa constituía um indício seguro de alguma desagradável acusação, o que explicava o susto de Baptiste, e por isso a Senhorita de Scudéry perguntou-lhe com um leve sorriso:

— O que foi, Baptiste? Diga logo? O nome Scudéry está na lista de la Voisin?

Trêmulo da cabeça aos pés, Baptiste replicou:

— Pelo amor de Deus! Como é que a senhora pode falar uma coisa dessas? No entanto, Desgrais, o malfadado Desgrais, me parece cheio de mistério e de urgência; ele mal pode esperar para vê-la!

Ao que ela respondeu:

— Bem, Baptiste, então peça para entrar imediatamente esse homem que lhe inspira horror e que pelo menos a mim não assusta nem um pouco.

Desgrais entrou logo em seguida e foi direto ao assunto:

— O Presidente la Regnie enviou-me com um pedido, ao qual ele não esperaria que a senhora acedesse, se não estivesse ciente de sua virtude e de sua coragem. Além disso, parece que esse último recurso para o esclarecimento do homicídio está nas mãos da senhora, de qualquer forma já envolvida nesse processo que vem nos prendendo a respiração, a nossa e a da *chambre ardente*.

Olivier Brusson, desde que a viu, está quase louco. Por mais que pareça disposto a confessar, ele novamente jura por Cristo e todos os santos que é totalmente inocente da morte de Cardillac, mesmo estando pronto para subir ao cadafalso para a morte, que ele bem merece. Atente, Senhorita de Scudéry, que suas últimas palavras aparentemente

relacionam-se com outros crimes que ele cometeu. Mas todos os esforços para fazê-lo falar qualquer coisa têm sido inúteis, mesmo a ameaça de tortura foi infrutífera. Ele suplica e implora para encontrar-se e falar com a senhora, só à senhora e a ninguém mais ele quer confessar tudo. Rogo-lhe encarecidamente ouvir a confissão de Brusson, Senhorita de Scudéry.

Ela então perguntou desarmada:

— Como assim? Será que terei que servir de instrumento a um tribunal do sangue? será que terei que abusar da confiança de um infeliz para conduzi-lo ao cadafalso? Não, Senhor Desgrais! Olivier Brusson pode até ser um assassino miserável, mas eu jamais seria capaz de enganá-lo de maneira tão sórdida. Não quero conhecer os segredos dele, que ficariam depois guardados em meu peito como uma confissão sagrada.

Mas Desgrais replica com um sorriso:

— Talvez a senhora mude de opinião após ouvir Brusson. Não foi a senhora mesma que pediu ao Presidente para ser humano? Ele está tentando sê-lo, por exemplo, ao atender a essa exigência insensata de Brusson e ao tentar um último recurso antes de infligir ao criminoso a tortura que ele há muito vem merecendo.

Scudéry teve um arrepio de horror e Desgrais prosseguiu:

— Não pense, cara Senhorita de Scudéry, que alguém esteja querendo obrigá-la a entrar mais uma vez naquele edifício obscuro, que a enche de pavor e aversão. Olivier será conduzido até aqui como um homem livre, na tranquilidade da noite, com a maior discrição. Bem vigiado, mas sem que alguém escute, ele poderá se confessar voluntariamente. Eu juro pela minha vida que a senhora não tem nada a temer desse coitado. Ele pronuncia seu nome com um respeito ardoroso, profundo e sincero e jura que o destino o impediu de vê-la mais cedo, e que o vem impelindo para a morte. E depois, cabe à senhora dizer tanto quanto queira do que lhe for revelado. É pedir demais?

Scudéry ficou pensativa e com os olhos baixos. Era como se ela precisasse obedecer à Providência²², que a escolhera para descobrir um segredo horrível, e não pudesse livrar-se dos laços encantados em que se enredara a contragosto.

Subitamente decidida, respondeu com dignidade:

— Deus me dará força e coragem: traga Olivier Brrusson. Eu quero vê-lo!

Assim como naquela noite em que Brusson trouxera a caixinha de jóias, bateram à porta à meia-noite. Baptiste atendeu, já informado da visita noturna. Scudéry sentiu um calafrio, ao perceber, pelo ruído dos passos e pelo murmúrio abafado, que os guardas que haviam trazido Brusson espalhavam-se nas saídas da casa.

Finalmente, a porta do aposento se abriu. Desgrais entrou, atrás dele Brusson, sem algemas, em trajes decentes. O tenente inclinou-se respeitosamente e disse:

— Aqui está Olivier Brusson, minha cara senhora! E saiu do aposento.

Brusson abaixou-se perto de Scudéry, postou-se sobre os dois joelhos, fervoroso, depois ergueu as duas mãos postas; ao mesmo tempo, seu rosto inundava-se de lágrimas.

Scudéry o olhava empalidecida, incapaz de dizer qualquer coisa. Mesmo através dos traços desfigurados pelo desgosto e pela dor, uma expressão pura de grande nobreza irradiava-se daquele rosto jovem. Quanto mais ela deixava os olhos pousados sobre a fisionomia de Brusson, mais a imagem de uma pessoa amada, da qual só conseguia se lembrar confusamente, apresentava-se viva à sua memória.

²² *als müsse sie der höheren Macht gehorchen*: literalmente seria *força suprema*, mas optei por *Providência*, que é a suprema sabedoria com que Deus conduz as coisas. Ela refletiu que teria que agir com sabedoria fica mais adequado.

Todos os seus receios desvaneceram-se, ela esqueceu que o assassino de Cardillac estava ajoelhado à frente dela e falou com o agradável tom de tranqüilo bem-estar que lhe era peculiar:

— E então, Brusson, o que o senhor queria me falar?

O jovem, ainda ajoelhado, suspirou fundo, cheio de melancolia, e disse:

— Oh, minha digna e caríssima senhora, a minha imagem apagou-se completamente da sua memória?

Scudéry, olhando-o mais detidamente, replicou que de fato sua fisionomia lembrava uma pessoa muito querida e que, graças a essa semelhança, ela superava o profundo horror pelo assassino e o escutava calmamente. Bastante ferido por aquelas palavras, Brusson levantou-se depressa, com os olhos abaixados e retrocedeu um passo. Então, falou com a voz abafada:

— A senhora esqueceu-se completamente de Anne Guiot? O filho Olivier, o bebê que a senhora carregava e balançava sobre os joelhos, é que está à sua frente!

— Oh! Meu Deus do céu!, gritou Scudéry, tampando o rosto com as mãos e caindo para trás, no encosto da poltrona.

Havia motivos suficientes para tanta surpresa. Anne Guiot, filha de um burguês empobrecido, vivera desde pequena com Scudéry, que a educou com o desvelo e a ternura de uma mãe carinhosa. Quando adulta, conhecera um rapaz bonito, de bons modos, chamado Claude Brusson, que a pedira em casamento. Como se tratava de um relojoeiro habilidoso que ganhava o bastante para manter uma família em Paris, e que, por outro lado, havia conquistado o coração de Anne, Scudéry não hesitara em consentir o casamento de sua filha adotiva. Os dois jovens se estabeleceram e levavam uma vida doméstica tranqüila e feliz. O nascimento de um belo menino, retrato fiel da encantadora mãe, os unira ainda mais.

O pequeno Olivier era idolatrado por Scudéry, que o tirava da mãe por horas e dias para acarinhá-lo e mimá-lo. O menino acostumara-se a vê-la freqüentemente e, assim, ficava tão bem com ela como com a mãe.

Três anos haviam se passado, quando a inveja dos concorrentes do relojoeiro chegara a um ponto que ele mal conseguia trabalhar e, no final, mal podiam alimentar-se de migalhas. Somado a isso, Brusson sentia um forte desejo de rever sua bela cidade natal, Genebra, e, dessa maneira, a pequena família mudara-se para lá, apesar da resistência de Scudéry, que prometia toda a proteção que lhe era possível oferecer. Anne ainda escrevera algumas vezes à sua mãe adotiva, depois sobreviera o silêncio, e esta então concluiu que eles estavam bem e que não queriam turvar a felicidade com as lembranças da época de sofrimento.

Passaram-se exatamente vinte e três anos desde que Brusson com sua mulher e o filho deixaram Paris rumo a Genebra. Ao se recuperar um pouco do choque, Scudéry exclamou:

— Que coisa horrível! É você, Olivier? O filho da minha Anne! E agora?

Olivier disse, então, tranqüilo e sereno:

— Minha cara senhora, eu estou certo de que não lhe seria possível imaginar que o menininho que a senhora mimou como uma mãe carinhosa, que brincava sempre no seu colo, que comia os seus doces, embalado por apelidos ternos, que esse menino viria, anos mais tarde, a ser acusado de um homicídio medonho!

A chambre ardente pode me acusar de *um* crime que cometi; mas assim como é verdade que eu espero morrer em bem-aventurança, mesmo que seja pelas mãos do carrasco, eu também estou livre de qualquer culpa do crime que me imputam, puro desse sangue, não foi por minha culpa que o pobre Cardillac morreu!

Ao dizer isso, Olivier estremeceu e chegou a vacilar. Em silêncio, Scudéry mostrou-lhe uma pequena poltrona que estava ali do lado. Ele sentou-se lentamente e, em seguida, começou:

— Eu tive tempo de me preparar para esta entrevista com a senhora, última graça que me foi concedida pelo céu reconciliado, e pude me munir da calma e da serenidade necessárias para contar-lhe a história do meu terrível infortúnio. Tenha a compaixão de ouvir-me, mesmo que a surpreenda e possa enchê-la de pavor a revelação de um segredo do qual a senhora certamente não faz a menor idéia.

Ah! Se meu pobre pai jamais tivesse deixado Paris! Tanto quanto alcançam minhas recordações de Genebra, eu me vejo sempre molhado pelo pranto de meus pais e comovido até às lágrimas pelos lamentos que eu não compreendia. Mais tarde, tive sentimento distinto, a total consciência das necessidades terríveis, da profunda miséria em que meus pais viviam.

Meu pai viu todas as esperanças se esvaírem. Sucumbido pelo desespero, humilhado, ele morreu na ocasião em que me conseguira uma colocação como aprendiz de um ourives. Minha mãe falava muito da senhora, ela queria confiar-lhe os padecimentos, mas sempre que tencionava fazê-lo, sobrevinha-lhe o desalento comum entre os que padecem na miséria. Isso e também uma vergonha falsa que corrói os ânimos abatidos a impediam de levar adiante a decisão. Poucos meses após a morte do meu pai, minha mãe o seguiu.

— Pobre Anne! Pobre Anne!, exclamou a Senhorita de Scudéry, tomada pela dor.

— Graças, graças eternas a Deus que a fez morrer! Assim ela não verá seu filho querido marcado vergonhosamente pela mão infame do carrasco, bradou Olivier, lançando para o alto um olhar cheio de furor.

Com esses gritos, foi possível perceber como os policiais agitaram-se lá fora e passaram a andar de um lado para o outro. Olivier falou sorrindo amargamente:

— Ai, ai! Desgrais acorda seus beaguins, como se eu pudesse fugir daqui. Enfim, continuando. Meu mestre tratava-me com rudeza, embora eu tenha feito grandes progressos e brevemente superado a ele próprio. Aconteceu que, certa vez, um senhor entrou em nosso ateliê para comprar uma pedra qualquer, e vendo um belo colar no qual eu trabalhava, bateu-me no ombro amigavelmente, admirando a jóia:

“Ora, veja só! Meu jovem amigo, esse seu trabalho é admirável. Eu não sei, de fato, quem poderia suplantá-lo, além de René Cardillac, que é sem dúvida o melhor ourives do mundo. Você deveria dirigir-se a ele, que o acolherá com alegria, pois só você pode auxiliá-lo nesse trabalho tão artístico e, por outro lado, só ele poderá ainda ensinar-lhe alguma coisa.”

As palavras do desconhecido tocaram bem no fundo do meu coração. Eu não tinha mais sossego em Genebra, uma força arrastava-me dali com violência. Finalmente, consegui livrar-me do meu mestre. Vim para Paris.

René Cardillac recebeu-me frio e rude. Não desisti, ele deveria incumbir-me de algum trabalho, por mais insignificante que fosse: encarregou-me então de fazer um pequeno anel. Ao entregar-lhe a peça pronta, ele encarou-me com seus olhos faiscantes bem fixos, como se quisesse ler o que havia no meu íntimo:

“Você é um aprendiz de talento e coragem; pode mudar-se para cá e ajudar-me. Eu o pagarei bem e você ficará satisfeito comigo.”

Cardillac cumpriu sua palavra. Eu vinha trabalhando para ele há várias semanas sem ver Madelon que, se não me engano, passava uma temporada no campo, na casa de uma certa Muhme Cardillac. Enfim, ela

chegou. Ah! Força eterna e divina! O que se passou comigo quando a vi? Nunca alguém amou como eu! E agora! Oh, Madelon!

Cheio de melancolia, Olivier não era capaz de prosseguir. Cobriu o rosto com ambas as mãos e soluçou impetuosamente. Tentando dominar com violência a dor selvagem que o abalava, continuou:

— Madelon olhava-me com seus olhos doces. Suas visitas à oficina tornaram-se cada vez mais freqüentes. Enlevado, percebi que ela também me amava. Por mais severa que fosse a vigilância paterna, nossas mãos apertavam-se furtivamente uma vez ou outra, como um sinal da nossa aliança secreta. Eu pensava que deveria primeiramente cair nas graças dele, tornar-me um profissional independente, e só então pedir a mão de Madelon.

Certa manhã, porém, quando me dispunha a começar meu trabalho, Cardillac chegou perto de mim com os olhos sombrios cheios de ira e desprezo e disse:

“Não preciso mais do seu trabalho. Saia dessa casa imediatamente e não apareça mais diante de mim. Nem preciso explicar-lhe o motivo pelo qual não posso suportá-lo mais. Você vem aspirando frutos doces que estão muito altos para você, seu pobre diabo!”

Quis responder alguma coisa, mas ele me agarrou com suas mãos fortes e me jogou tão rudemente pela porta afora, que caí na calçada machucando a cabeça e o braço. Irritado, dilacerado por uma dor penetrante, deixei a casa e encontrei, depois de algum tempo, no ponto extremo do subúrbio *Saint Martin*, um conhecido bondoso que me abrigou numa água-furtada.

Eu não tinha sossego, tranqüilidade. À noite, eu rondava a casa de Cardillac, desejando que Madelon ouvisse meus suspiros, meu lamento, e que talvez conseguisse conversar comigo às escondidas através da janela. No meu cérebro, cruzavam-se mirabolantes planos

para nos aproximarmos um do outro. À casa de Cardillac, à Rua *Nicaise*, junta-se um muro alto com nichos, onde existem algumas estátuas mutiladas e quebradas. Uma noite, eu estava encostado a uma dessas estátuas e, dirigindo o olhar para o alto, via as janelas da casa que dão para o pátio cercado por esse muro. Percebi, de súbito, que havia luz na oficina. Era meia-noite, Cardillac nunca ficava acordado até essa hora, ele cuidava sempre de se recolher às nove horas. Meu coração batia disparado, pleno de presságios, eu pensava em algum acontecimento que talvez facilitasse meu acesso até a casa. No entanto, a luz logo sumiu. Colei-me à estátua, no fundo do nicho, mas eu recuei, horrorizado, ao sentir uma pressão contrária, como se a estátua tivesse adquirido vida. No clarão enevoadado da noite, vi então que o pedestal girava lentamente e que por trás da imagem, uma figura sombria saía e avançava com cautela para a rua. Involuntariamente, como que impelido por uma força interior, esgueirei-me atrás daquele homem. Ao chegar exatamente em frente a uma imagem de Nossa Senhora, ele perscrutou a rua, e quando o brilho da luz clara que sempre queima ante essa Madona incidiu-lhe sobre o rosto, eu o reconheci: era Cardillac!

Um medo indescritível, um arrepio estranho me percorreu. Como que cativo de um encantamento, precisei ir atrás do fantasmagórico sonâmbulo. Pois foi o que pensei a respeito do meu mestre, apesar de não estarmos em tempo de lua cheia, cuja aparição perturba os adormecidos. Enfim Cardillac desapareceu nas sombras. Ao ouvir, contudo, um breve pigarro que reconheço bem, descobri que ele, nesse ínterim, encontrava-se na alameda de uma casa. Que significaria aquela conduta? Eu me perguntava cheio de admiração, colando-me à fachada das casas vizinhas.

Não demorou muito e logo apareceu um homem caminhando por aquela trilha com um penacho brilhante e esporas chiadeiras. Como um tigre sobre a sua presa, Cardillac saltou do seu esconderijo sobre o homem, que imediatamente caiu agonizante ao solo. Com um grito de horror, avancei em direção a eles, Cardillac estava sobre o homem que jazia estendido sem um movimento:

“Mestre, o que o senhor está fazendo?, gritei.

“Amaldiçoado” rosnou Cardillac, que em seguida passou por mim rapidamente e desapareceu.

Atônito, incapaz de manter-me de pé, aproximei-me do homem caído. Ajoelhei-me ao lado dele, talvez, pensei, ainda seja possível salvá-lo, mas não havia nele nenhum sinal de vida. Dentro do meu terror mortal, mal percebo que a *maréchaussée* se aproximara:

“Mais uma vítima tombada pelo diabo. Ei, você aí, rapaz! O que é que você está fazendo? Você faz parte da quadrilha? Saia daqui!”, gritavam ao mesmo tempo.”

Eles já queriam me prender, mas consegui balbuciar com dificuldade que seria incapaz de cometer tal crime e pedi que me deixassem ir embora em paz. Foi quando um deles colocou uma lanterna bem em frente do meu rosto e começou a dizer:

“É Olivier Brusson, o aprendiz de ourives que trabalha com o nosso respeitável e honesto René Cardillac. Definitivamente, acho que ele não é o tipo que assassinaria pelas ruas, pois um criminoso não pára a fim de se lamentar sobre o corpo da vítima, deixando-se flagrar. Muito bem, garoto! Conte-nos o que se passou!”

“Eu estava bem perto daqui quando alguém pulou em cima deste homem e depois fugiu depressa, ao ouvir meus gritos. Pensei que ainda fosse possível salvá-lo!”

Porém, um dos que haviam erguido o cadáver, me disse:

“Não, meu filho, ele está morto com uma punhalada no coração, como de costume.”

“Diabo”, falou um outro, “chegamos tarde demais, como anteontem.”

Em seguida, eles se afastaram levando o cadáver. Não dá para descrever o que eu sentia. Eu me beliscava para me assegurar de que não estava atormentado por um pesadelo; eu desejava acordar e me surpreender com essa história absurda. Cardillac, o pai da minha querida Madelon, um criminoso infame! Fraco como estava, acabei caindo nos degraus de pedra de uma casa. Aos poucos, a luz da manhã foi dissipando a noite. Um chapéu de oficial, ricamente adornado com plumas, estava caído diante de mim, sobre a calçada. A ação sangrenta de Cardillac, que acontecera precisamente naquela praça onde eu estava, apresentou-se vivamente no meu pensamento. Saí dali cheio de horror.

Bastante confuso, meio desmaiado, sentei-me num canto da minha água-furtada, quando a porta se abriu e René Cardillac entrou.

“Pelo amor de Deus! O que o senhor quer aqui?”, perguntei.

Sem se importar com a minha agitação, ele aproximou-se de mim e sorriu-me calmo e afável, de uma maneira que só fez aumentar meu pavor. Arrastou um banquinho velho e capenga para si e sentou-se ao meu lado, de modo que eu não podia me levantar da cama de palha sobre a qual me jogara:

“E aí, Olivier, como você está, meu pobre rapaz? De fato, acho que me precipitei ao enxotá-lo da minha casa. Você está me fazendo muita falta. Justamente agora, tenho uma encomenda que não poderei executar sem a sua ajuda. O que você acha de voltar a trabalhar na minha oficina? Não quer responder? É. Eu sei que o ofendi; não quis dissimular-lhe minha ira ante seu namorico com a minha Madelon. Entretanto, depois eu acabei concluindo que, tendo em vista sua habilidade, sua seriedade e sua fidelidade, eu não poderia mesmo desejar um genro melhor. Então, venha comigo e trate de merecer Madelon como esposa!”

As palavras de Cardillac cortaram-me o coração, eu tremia pensando em sua maldade, e não conseguia falar. Fitando-me com seus olhos penetrantes, ele prosseguiu agora num tom mordaz:

“Você está hesitando. Talvez você não possa vir comigo hoje, pois tem outras coisas para resolver. Talvez você queira visitar Desgrais ou mesmo pedir uma audiência junto a Argenson ou la Regnie. Tome cuidado, rapazinho, para que as garras, que você está afiando para a ruína dos outros, não se voltem contra você mesmo e o despedacem.”

Nesse instante, minha alma indignada aliviou-se subitamente e consegui exclamar:

“Que façam contato com essas pessoas que o senhor mencionou, aqueles que têm consciência de seus crimes horríveis. Eu não o farei, pois não tenho nada a ver com eles.”

“Olivier, você não deve se esquecer,” redarguiu Cardillac, “que é uma distinção trabalhar com o mais famoso mestre em ourivesaria da atualidade, respeitado por todos por sua honradez e justiça. Tenho certeza de que qualquer tentativa de difamação maldosa contra mim recairia com toda a carga sobre a cabeça do difamador. E, quanto ao seu amor por Madelon, seja grato a ela pela minha condescendência. Minha filha o ama com uma violência da qual eu não julgava uma criança terna capaz. Logo que você saiu, ela caiu aos meus pés, abraçou meus joelhos e confessou banhada em lágrimas que não poderia viver sem você. Pensei que fosse só imaginação, como todas as jovens criaturas que querem imediatamente morrer quando o primeiro rosto ainda imberbe²³ as olha com doçura. No entanto, Madelon começou, de fato, a definhar, adoeceu e, como eu quisesse dissuadi-la dessa loucura, ela gritou seu nome cem vezes. O que eu poderia fazer para não deixá-la cair no desespero, perdê-la? Ontem à noite, eu dei meu consentimento e prometi que hoje viria buscá-lo. De um

²³ *Das Milchgesicht* significa literalmente “rosto de leite”, e corresponde a um rosto bem jovem, ainda imberbe.

dia para o outro ela floresceu como uma rosa e o aguarda agora fora de si mesma de saudade e alegria.”

As eternas forças do céu me perdoem, mas eu próprio nem sei como tudo se passou: de repente, eu já estava na casa de Cardillac, Madelon chorava alto e gritava:

“Olivier, meu Olivier! Meu querido, meu esposo!”

Então ela pulou-me ao pescoço para me abraçar, e apertou-me contra seu coração. No enlevo daquele profundo arrebatamento, eu jurei por Nossa Senhora e por todos os santos que jamais, jamais a abandonaria.

Emocionado ante a lembrança daquele momento tão doce, Olivier precisou se calar. Horrorizada com a conduta de um homem que ela julgara o modelo de virtude e retidão, Scudéry exclamou:

— Terrível! René Cardillac pertence ao bando de assassinos que há muito tempo vem transformando nossa boa cidade num inferno de bandidos?

— Do que a senhora está falando? Nunca houve um bando de assassinos. Era Cardillac *sozinho* que em sua atividade criminosa procurava e achava as vítimas na cidade toda. Era justamente a estratégia com que ele conduzia seus crimes sem se deixar flagrar e explica também a extrema dificuldade de se encontrar pistas dos assassinos!

No entanto, deixe-me continuar. A seqüência vai lhe revelar os segredos do mais infame e, ao mesmo tempo, do mais infeliz de todos os homens. É bem fácil imaginar minha condição na casa do mestre. O passo estava dado, não havia como recuar. Por um bom tempo, foi como se eu mesmo tivesse me tornado um cúmplice de Cardillac, só através do amor de Madelon eu esquecia a dor pungente que me torturava, só com Madelon eu conseguia apagar todo e qualquer vestígio do meu desgosto.

Ao trabalhar com o velho na oficina, eu evitava até mesmo olhá-lo no rosto, dificilmente dirigia-lhe a palavra, tudo isso pelo pavor que me

estremecia quando estava me encontrava na presença daquele monstro, que preenchia todas as virtudes do pai terno e do burguês honesto, ao passo que a noite velava seus crimes.

Madelon, essa criança piedosa e celestial, idolatrava o pai. Meu coração sangrava quando eu imaginava que, se um dia a vingança dos homens atingisse aquele criminoso sob sua máscara, a filha, da qual ele abusara com hipocrisia satânica, sucumbiria sem dúvida ao mais terrível desespero. Esse único pensamento fez-me calar; manter meu silêncio mesmo se com isso eu tiver que suportar a morte.

Apesar de ter apreendido bastante através dos discursos da *maréchaussée*, os crimes de Cardillac, seus motivos, a maneira como ele os cometia, permaneciam para mim como um enigma, cujo esclarecimento não tardou.

Cardillac, que demonstrava sempre bom humor, ria e brincava quando trabalhava, o que provocava ainda mais o pavor que me acometia, mostrou-se num certo dia sombrio e introspectivo. De repente, ele jogou para o lado a jóia na qual vinha trabalhando, de maneira que as pedras e pérolas se espalharam rolando pelo chão, levantou-se com violência e disse:

“Olivier, a situação entre nós dois não pode continuar assim, essa relação está insuportável para mim. O segredo que a apurada astúcia de Desgrais e seus beaguins não conseguiram desvendar, o acaso colocou em suas mãos. Você me viu no meu trabalho noturno, ao qual minha estrela má me guia e contra o que nenhuma resistência é possível. Foi também a sua estrela má que o deixou me seguir, que o cobriu com um véu impenetrável, deu leveza aos seus passos, tornou-o invisível como o menor dos animais, não me permitindo percebê-lo, eu, que sou capaz de enxergar na noite mais profunda, como um tigre, e de ouvir o mínimo ruído e o zumbido dos mosquitos. Sua estrela má o conduziu até a mim, a fim de que você se torne meu companheiro. Assim como você, eu

também penso que uma traição estaria fora de cogitação. Por isso, é preciso contar-lhe tudo.”

“Eu jamais serei seu cúmplice, seu maldito hipócrita!”, quis gritar. Mas o horror que me dominava enquanto eu ouvia as palavras de Cardillac me selou os lábios e, ao invés das palavras, pude articular apenas um som incompreensível. O mestre retornou à sua cadeira de trabalho; enxugou o suor da testa. Ele parecia bastante emocionado pelas lembranças do passado e se recobrava com dificuldade. Enfim, recomeçou:

“Homens sábios falam muito das impressões bizarras a que as mulheres são suscetíveis durante a gravidez e sobre a influência que essas impressões do exterior exercem sobre a criança ainda no útero. Contaram-me certa vez uma estranha história a respeito da minha mãe. Quando me carregava no ventre, ainda no primeiro mês de gestação, ela assistia com outras mulheres a uma festa luxuosa da corte, que se celebrava no Trianon. Seu olhar pousou então sobre um cavalheiro com trajes espanhóis, que portava ao pescoço uma corrente de pedrarias brilhantes da qual ela não pôde mais desviar os olhos.

Todo o seu ser foi tomado por um só desejo, uma cobiça por aquele colar de pedras cintilantes que lhe parecia um objeto sobrenatural. Muitos anos antes, quando minha mãe ainda era solteira, o mesmo cavalheiro tentara render-lhe a virtude, mas fora rejeitado com desdém. Minha mãe o reconheceu na ocasião da festa no Trianon, mas agora era como se ele, ao brilho dos diamantes reluzentes, fosse um ser de uma ordem superior, a essência da beleza. O cavalheiro percebeu os olhares ardentes e apaixonados de minha mãe e convenceu-se de que naquela noite teria mais sorte que outrora. Ele conseguiu aproximar-se e, mais ainda, atraí-la para um recanto isolado, longe dos amigos dela. Então, a abraçou com ardor, e minha mãe tocou a linda corrente, mas, no mesmo instante, ele caiu e derrubou minha mãe consigo para o chão.

Seja por ter sido atingido subitamente por um derrame, ou por um outro motivo; não importa, ele estava morto. Minha mãe tentou inutilmente desvencilhar-se dos braços retesados do cadáver, que a cerravam estreitamente. Os olhos cavernosos e sem vida voltados para ela, o morto rolava pelo chão e a levava junto. Os gritos estridentes de minha mãe foram finalmente ouvidos por alguns passantes que acorreram e a livraram do abraço do amante pavoroso.

Devido a esse terrível incidente, ela ficou enferma durante muito tempo. Acreditaram mesmo que ela estivesse perdida, contudo ela se restabeleceu e o parto foi melhor do que se poderia esperar. Mas o susto daquele momento medonho afetou-me. Minha estrela má ascendera e acendera em minha alma a centelha de uma das paixões mais singulares e funestas. Já nos meus primeiros anos, eu preferia a tudo diamantes brilhantes e pedras de ouro. Aquilo foi considerado como um capricho normal da infância. Com o tempo, porém, o hábito manifestou-se diferentemente, pois, quando menino, eu roubava ouro e jóia onde os encontrasse. Como o mais experiente perito, eu distinguia por instinto a pedra ordinária da preciosa. Só essa me seduzia, tanto a semi-preciosa como o ouro banhado eu preteria.

Através de castigos cruéis, meu pai tentou amainar-me a cobiça congênita. Assim, para poder manusear apenas ouro e pedras preciosas, voltei-me para a profissão de joalheiro. Trabalhei com paixão e logo me tornei o primeiro mestre da ourivesaria.

Iniciou-se então um período em que a tendência inata²⁴ há muito sufocada, rebentou com violência e cresceu desmedidamente, destruindo tudo que se lhe opusesse. Tão logo terminava e entregava uma jóia, eu caía num desespero que me roubava sono, saúde e vontade de viver. Como um fantasma, a imagem da pessoa para a qual eu trabalhara

²⁴ *Der angeborne Trieb*: tendência inata.

permanecia dia e noite diante dos meus olhos, enfeitada com minhas jóias, e uma voz sussurrava ao meu ouvido:”

‘Isso é seu, isso é seu! Pegue, porque para os mortos os diamantes não têm serventia nenhuma.’

Por essa razão, passei a me dedicar à arte de roubar. Eu tinha acesso às casas dos poderosos, eu aproveitava todas as oportunidades, nenhum cadeado resistia à minha habilidade e logo os diamantes com os quais eu havia trabalhado retornavam às minhas mãos. Mas nem mesmo isso abrandava minha intranqüilidade. Aquela voz estranha fazia-se ouvir, escarnecia de mim e dizia:

‘Hum, hum, um morto está portando sua jóia!’

Eu mesmo não sabia como acontecia. Nem sei como é que de repente crescia em mim um ódio indizível contra aqueles para os quais eu fizera as jóias. Isso mesmo! Do fundo do meu coração surgia contra eles um ardor sanguinário, que me fazia estremecer.

Nessa época eu comprei esta casa. O vendedor e eu havíamos chegado a um acordo, nós dois estávamos aqui, sentados neste aposento e comemorávamos o fechamento do negócio bebendo juntos uma garrafa de vinho. Já era noite, eu queria despedir-me, quando o vendedor falou-me: escute, mestre René, antes que o senhor se vá, quero lhe contar um segredo sobre esta casa!

Ao dizer isso, ele abriu um armário embutido na parede, empurrou o fundo do mesmo e entrou num cômodo pequeno, abaixou-se e ergueu um alçapão. Descemos uma escada íngreme e estreita até chegarmos a uma portinhola, que ele abriu, e saímos para o pátio externo. O velho proprietário caminhou então em direção ao muro, apertou um botão de ferro, que pouco se sobressaía, e logo uma parte do muro girou, de maneira que uma pessoa podia enfiar-se pela abertura e sair para a rua. Você precisa ver a obra de arte, Olivier.

Provavelmente os astutos monges do mosteiro elevado neste lugar deixaram construir a passagem para poderem sair e entrar furtivamente. Trata-se de uma madeira, caiada e rebocada só superficialmente, na qual foi colocada uma estátua também de madeira, mas bastante semelhante a pedra; e tudo isso gira sobre gonzos escondidos.

Pensamentos sombrios me ocorreram quando conheci aquela passagem secreta, ela pareceu-me preparada para a execução de atos que mesmo eu ainda ignorava. Há pouco eu entregara uma rica jóia a um senhor da corte, que, eu sabia, destinava-se a uma dançarina da ópera. A tortura de morte não me deixava mais; o espectro grudava-se aos meus passos, a voz do demônio não cessava de ressoar aos meus ouvidos.

Estabeleci-me na casa. Molhado de suor, o sangue fervendo, eu me agitava insone no leito! Nas visões que me atormentavam, surgia o homem jovem andando furtivamente com a jóia até a casa da dançarina. Indignado, saltei do leito, cobri-me com um casaco, descí a escada secreta, saí através do muro para a Rua *Nicaise*. Quando ele passa, pulo sobre ele, que grita, mas eu o pego de surpresa, enfio-lhe o punhal no coração e a jóia é minha! Feito isso, inundou-me uma calma, uma paz de espírito que eu jamais sentira.

O espectro desapareceu depois desse incidente, a voz de satã parou de sussurrar ao meu ouvido. Então, eu soube o que a minha estrela má queria; era preciso ceder ou perecer! Agora, Olivier, você pode compreender minha conduta, todas as minhas ações. Não pense que, cedendo a esse impulso mais forte que minha vontade, perdi completamente o sentimento de compaixão e de humanidade. Você sabe como é difícil para mim entregar uma jóia com os diamantes que me são confiados, você não ignora que recuso trabalhar para algumas pessoas, cuja vida me é cara; e como eu com frequência, mesmo sabendo que só com sangue posso repelir o fantasma tormentoso, dou-me por satisfeito derrubando com um murro as minhas vítimas donas das jóias.”

Após contar-me tudo isso, Cardillac levou-me a um subterrâneo secreto e deixou-me contemplar seu tesouro. Nem mesmo o rei teria um assim tão rico. Sobre cada jóia, havia um pequeno papel com o nome da pessoa para quem tinha sido confeccionada e a data do roubo, assalto ou assassinato.

Cardillac então falou solenemente:

“No dia do seu casamento, Olivier, você me fará um juramento, com a mão sobre o Cristo crucificado, de reduzir todas essas riquezas a pó logo depois da minha morte; e poderá fazê-lo através de um processo que ainda lhe ensinarei. Eu não quero que qualquer criatura humana, muito menos você ou minha filha, venha a possuir um tesouro adquirido ao preço de tanto sangue.”

Preso nesse labirinto de atrocidades, dividido por amor e pavor, felicidade e medo, eu era comparável ao desgraçado a quem o anjo encantador acena sorrindo, mas Satã o prende com garras ardentes e o sorriso pleno de amor do anjo piedoso, no qual se espelha toda a bem-aventurança dos céus, torna-se para esse coitado a pior de todas as torturas.

Pensei em fuga, até em suicídio, mas e Madelon? Censure-me, censure-me, cara senhora, por eu ter sido tão fraco para reprimir com violência uma paixão que me prendia ao crime; mas eu já não expio essa falta com minha morte ignóbil?

Um dia, Cardillac chegou em casa mais feliz que de costume. Acariciou Madelon, lançou-me um olhar amigável, bebeu à mesa uma garrafa de bom vinho, como ele sempre fazia nos dias de grandes festas, contou e contou anedotas. Madelon havia nos deixado e eu pretendia voltar à oficina, quando ele me chamou:

“Fique aí sentado, jovem. Chega de trabalhar por hoje. Vamos beber à saúde da mais digna dama de Paris.”

Após o brinde, Cardillac esvaziou uma taça cheia, e comentou:

“Olivier, diga-me o que acha desses versos: *un amant qui craint les volveurs n'est point digne d'amour!*” Então ele me contou tudo que se

passara nos aposentos da Maintenon entre a senhora e o rei. E acrescentou que sempre a admirara como a nenhuma outra criatura humana e, devido às suas grandes virtudes, diante de uma influência tão benigna, a estrela má certamente perderia a força. Assim, ele poderia vê-la portando uma jóia dele sem jamais conceber na alma a idéia de uma morte. E ainda confessou:

“Escute bem o que decidi. Há muito tempo, fui encarregado de fazer um colar e braceletes para Henriette d’Anglaterre, inclusive de providenciar as pedras. O resultado foi o melhor que se poderia imaginar, mas me partia o coração pensar que precisava separar-me das jóias que haviam se tornado meu talismã. Você soube da morte infeliz da princesa, que foi assassinada. Conservei as jóias e, em nome da quadrilha perseguida, quero enviá-las à Senhorita de Scudéry como um sinal de veneração e gratidão. Além de estar oferecendo à ela um testemunho do seu triunfo, escarneço de Desgrais e ajudantes, como merecem. Você fica incumbido de levar-lhe as jóias.”

A partir do momento em que Cardillac pronunciou nome da senhora, foi como se véus negros tivessem sido arriados e em minha lembrança florescesse novamente a bela e clara imagem da infância em cores vibrantes e luminosas. Uma consolação maravilhosa encheu-me a alma, um raio de esperança, ante o qual os espíritos sombrios se dissiparam. Ele percebeu a forte impressão que aquelas palavras haviam me causado e interpretou minha reação à sua maneira:

“Parece que meu projeto lhe agrada. A voz profunda e íntima que me incita a cumpri-lo, posso confessar-lhe, é bem diferente daquela que como uma fera exige vítimas de sangue. Às vezes, um sentimento singular, uma inquietude interior, um frêmito terrível vibrando longínquo no tempo cativa-me com violência. É como se os crimes que minha má estrela conduz-me a cometer pudessem ser imputados à minha alma imortal que de nada participou. Num desses momentos, decidi

confeccionar uma bela coroa de diamantes para a Virgem Maria da Igreja de *St. Eustache*. Aquele medo indescritível, porém, assaltou-me ainda mais intensamente quando tomei essa resolução e, assim, desisti de vez. Parece-me, agora, que enviando a Scudéry a mais bela jóia que montei, rendo uma homenagem à virtude e à piedade e suplico intercessão poderosa.”

Informado nos mínimos detalhes sobre o estilo de vida da senhora, Cardillac instruiu-me sobre a maneira e a hora certas para entregar-lhe as jóias, que ele guardou num belo porta-jóias. Eu estava deslumbrado, pois o próprio céu mostrava-me, através do criminoso, o caminho que me salvaria do Inferno, onde me afundara como um miserável pecador. Diferente do que me fora ordenado, eu pretendia chegar até a senhora como filho de Anne Brusson, como afilhado, jogar-me aos seus pés e confessar-lhe tudo. A senhora teria guardado o segredo, comovida pela terrível desgraça que ameaçava a pobre e inocente Madelon se descobrisse a conduta do pai. Mas seu espírito nobre e perspicaz certamente encontraria meios seguros de conter a maldade de Cardillac. Não me pergunte em que consistiriam esses meios, pois ignoro. Contudo, eu estava certo de que a senhora teria salvado a mim e a Madelon, e essa é uma firme convicção em meu peito, como minha fé no auxílio consolador da Virgem Santa.

A senhora sabe como meu plano não vingou naquela noite. Não perdi a esperança de ser bem-sucedido noutra ocasião. Então, aconteceu que Cardillac perdeu o bom-humor. Ele errava tristemente em sua casa, murmurava palavras desconexas, estendia as mãos afastando um inimigo invisível, seu espírito parecia atormentado por pensamentos sinistros. E assim passou toda a manhã. Enfim, ele sentou-se à mesa de trabalho, levantou-se novamente desanimado, olhou pela janela e exclamou com uma voz sombria:

“Quisera eu que Henriette d’Anglaterre tivesse portado meus diamantes!”

Aquelas palavras encheram-me de horror. Compreendi, então, que seu espírito encontrava-se mais uma vez sob o poder do espectro que o obcecava e que a voz de Satã sussurrava-lhe ao ouvido as palavras de sempre. Percebi que a vida da senhora estava ameaçada. Se as jóias voltassem às mãos de Cardillac, a senhora estaria salva. O perigo crescia a cada instante. Foi quando nos encontramos na Ponte de *Pontneuf*, abri caminho até a carruagem, joguei-lhe ao colo o bilhete, no qual lhe suplicava devolver imediatamente as jóias ao mestre. A senhora não atendia meu apelo. Meu medo converteu-se em desespero porquanto no dia seguinte Cardillac não falava em outra coisa que não fosse uma certa jóia valiosa que brilhara aos seus olhos durante a noite. Supus que ele se referisse às jóias que lhe dera e convenci-me de que ele premeditava um crime que certamente ainda executaria naquela noite. Tinha que salvá-la, senhora, mesmo que isso custasse a vida de Cardillac.

Logo que o mestre, após a oração da noite, recolheu-se, pulei através de uma janela para o pátio, saí pela passagem secreta do muro e postei-me num ângulo mais escuro da rua. Poucos momentos se passaram. Cardillac surgiu e insinuou-se furtivamente pela rua: eu segui atrás dele. Virou para a Rua *St. Honoré*, meu coração palpitava forte. Subitamente, eu o perdi de vista. Decidi esconder-me no umbral da porta de sua casa, senhora. Como da outra vez em que testemunhei o crime de Cardillac, veio então se aproximando e cruzando por mim, sem ver-me, um oficial. Nesse exato instante, uma figura negra aparece, cerca-lhe o caminho e salta sobre ele. É Cardillac! Quero impedir essa morte, com um forte grito, dois, três pulos cheguei. Não o oficial, e sim Cardillac cai na calçada, gemendo. O oficial deixou cair o punhal, sacou a adaga da bainha e, presumindo que eu fosse um cúmplice do assassino, armou-se

em defensiva, mas fugiu correndo ao ver que eu examinava o ferido, sem preocupar-me com ele.

Cardillac ainda vivia. Depois de guardar comigo a espada que o oficial deixara cair, coloquei o mestre sobre meus ombros e arrastei-o com dificuldade, entrando em casa pela passagem secreta e levando-o até o ateliê. A senhora sabe o que aconteceu em seguida.

Meu único crime consistiu em não denunciar o pai de Madelon. Estou livre de culpa e não há martírio que arranque o segredo dos crimes de Cardillac. Não quero ir contra a Providência que velou a criminalidade dele aos olhos da filha. Não pretendo romper toda a miséria do passado, nem que a vingança terrena desenterre o defunto e o carrasco estigmatize com a vergonha os ossos apodrecidos. Prefiro que minha amada o chore como vítima inocente, o tempo lenirá essa dor, mas a dor que lhe abateria se viesse a descobrir os crimes abomináveis do pai seriam eternos.

Olivier se calou e uma torrente de lágrimas encheu-lhe os olhos; jogou-se aos pés da Senhorita de Scudéry e suplicou:

— A senhora está convencida da minha inocência, claro que está! Tenha compaixão e diga-me onde está Madelon?

Scudéry chamou Martinière e pouco depois Madelon estava nos braços de Olivier:

— Agora está tudo bem, porque você está aqui e eu sabia que essa nobre dama o salvaria, repetia ela sem cessar.

Olivier esqueceu seu destino, tudo o que o ameaçava, ele estava feliz e bem-aventurado. Ambos lamentaram tudo o que haviam sofrido, abraçaram-se novamente e choraram arrebatados por terem se reencontrado.

Se a Senhorita de Scudéry ainda não estivesse convencida da inocência de Olivier, ela se convenceria disso agora contemplando os dois, que na felicidade do amor, esqueciam por completo a miséria e a angústia de sua condição:

— Só mesmo um coração puro pode sentir-se assim tranqüilo, pensou.

Os primeiros raios da manhã penetravam pelas janelas. Desgrais bateu suavemente à porta e lembrou que era hora de levar Olivier sem chamar a atenção, o que mais tarde não seria possível e, assim, os amantes precisaram separar-se.

Os sombrios pressentimentos que acometeram Scudéry desde a primeira vinda de Brusson à sua casa, concretizavam-se agora de uma maneira terrível. Ela via o filho da sua cara Anne, a despeito de inocente, enredado numa acusação de homicídio. Parecia difícil imaginar que ele se livraria da morte infame. Ela admirava a nobre resolução do jovem, que preferia o consentimento de morrer por um crime que não cometera, a trair um segredo que causaria a morte de Madelon.

Por mais que refletisse, ela não conseguia encontrar um meio de arrancar o pobre infeliz do tribunal de sangue. No entanto, no fundo do coração, ela havia se decidido a não se retrair ante qualquer sacrifício capaz de subverter a revoltante iniquidade, que estava prestes a suceder. Atormentava-se com planos e estratégias que beiravam as raias do absurdo e, tão logo os concebia, os rejeitava. Aos poucos, desvaneciam-se todos os traços de esperança, e ela estava quase se desesperando. Porém, a confiança incondicional e a piedosa candura de Madelon, a forma quase religiosa com que esta falava do seu bem-amado, que brevemente se libertaria de toda culpa que lhe imputavam e que a abraçaria como esposa, tudo isso dava a Scudéry um novo alento, a elevava ao mesmo nível de exaltação e a induzia a agir.

Primeiramente ela escreveu uma longa carta a la Regnie, onde dizia que Olivier Brusson lhe demonstrara sua absoluta inocência na morte de Cardillac, e que somente a nobre resolução de levar para o túmulo um segredo, cuja revelação perverteria a própria pureza e a virtude, o detinha de fazer no tribunal uma confissão que o livraria não

apenas da terrível suspeita de ter matado Cardillac, como também de pertencer à quadrilha de assassinos. Todo o zelo ardente, toda a força espirituosa da eloquência Scudéry empregou para abrandar o duro coração de la Regnie.

Poucas horas depois, o Presidente la Regnie respondeu como se alegrava muitíssimo por Olivier haver se justificado completamente perante a sublime e digna protetora. Quanto à nobre resolução de levar para o túmulo um segredo concernente ao homicídio, ele lamentava que a *chambre ardente* não pudesse honrá-la e que tivesse, até pelo contrário, de tentar conter esse gênero de heroísmo, recorrendo a meios violentos. Em três dias, ele esperava estar em poder do estranho mistério, que provavelmente traria à luz milagres históricos.

Scudéry compreendia muito bem o que o terrível la Regnie queria dizer com aqueles meios que deveriam conter o heroísmo de Brusson. Agora ela não tinha dúvida de que a tortura seria infligida ao infeliz. No seu medo mortal, Scudéry enfim lembrou-se que o conselho de jurisconsultos poderia ao menos possibilitar a concessão de um prazo. Naquela época, Pierre Arnaud d'Andilly era o mais célebre advogado de Paris. Nele, a ciência profunda e a abrangente compreensão igualavam-se à probidade e à virtude. A ele dirigiu-se, pois, a Senhorita de Scudéry e o colocou tanto quanto possível a par dos acontecimentos, sem revelar o segredo de Brusson. Ela pensava que d'Andilly abraçaria incondicionalmente a causa do inocente, mas sua esperança frustrou-se. D'Andilly ouviu tudo em silêncio e, sorrindo, replicou com as palavras de Boileau:

— A verdade pode às vezes ser improvável.

Ele demonstrou à Senhorita de Scudéry que suspeitas evidentes conspiravam contra Brusson, que nada havia de cruel e precipitado na conduta de la Regnie, muito pelo contrário, tratava-se de uma conduta legal, e que ele não poderia agir de outro modo sem faltar ao seu dever de

juiz. Ele mesmo, d'Andilly, nem mesmo através da mais hábil defesa, julgava-se capaz de salvar Brusson da tortura. Só mesmo o próprio Brusson poderia evitá-la, confessando sinceramente seu crime, ou ao menos, contando exatamente todas as circunstâncias que conhecesse quanto à morte de Cardillac, o que talvez motivasse novas averiguações.

— Bem, só me resta jogar-me aos pés do rei e suplicar-lhe misericórdia, exclamou Scudéry atônita e com a voz meio embargada pelas lágrimas.

— Não faça isso, pelo amor de Deus, senhora! Poupe ainda esse último recurso que, se negado, estará perdido para sempre. O rei jamais concederá indulto a um criminoso *dessa* espécie, a amarga censura do povo irritado o prejudicaria. É possível que Brusson, através da revelação de seu segredo ou de outra forma, ache um recurso para reduzir as suspeitas que recaem sobre ele. Então, sim, será hora de suplicar misericórdia ao rei, que sem se informar a respeito das provas mostradas no tribunal, consultará somente sua íntima convicção.

Scudéry precisou render-se à consumada experiência de d'Andilly. Imersa em profundas considerações, pensando e repensando no que pelo amor da Virgem Maria e de todos os santos deveria fazer para salvar o infeliz Brusson, ela estava, já tarde da noite, sentada em seu quarto, quando Martinière entrou e anunciou o Conde de Miossens, que desejava urgentemente falar com ela.

Ao entrar, Miossens fez uma saudação militar e disse:

— Desculpe, Senhorita de Scudéry, se venho incomodá-la um pouco tarde e a uma hora inconveniente. Nós, soldados somos assim mesmo, entretanto, direi duas palavras e estarei perdoado. O que me traz aqui é o caso de Olivier Brusson.

Ansiosa por novas informações, Scudéry exclamou:

— Olivier Brusson? O mais infeliz dos homens? O que o senhor tem a ver com ele?

Ao que Miossens respondeu sorrindo:

— Eu sabia que o nome do seu protegido bastaria para proporcionar-me acolhida favorável. Todo o mundo está convencido da culpa de Brusson. Sei, contudo, que a senhora tem outra opinião, baseada apenas, segundo me disseram, na afirmação do acusado. Quanto a mim, a situação é diferente. Ninguém melhor do que eu pode estar convencido da inocência de Brusson na morte de Cardillac.

— Fale, fale, insistiu Scudéry enquanto seus olhos brilhavam de encantamento.

— Fui eu, disse Miossens com veemência, fui eu que matei o velho ourives na Rua de *St. Honoré*, aqui não longe dessa casa!

— Pelo amor de Deus, o senhor... o senhor!, admirou-se Scudéry.

E Miossens prosseguiu:

— Posso garantir-lhe, minha senhora, que estou orgulhoso do que fiz, pois Cardillac era o mais malvado dos hipócritas que assassinava e roubava durante a noite e por muito tempo escapou de todas as armadilhas. Não sei por que despertou em mim uma profunda desconfiança contra o velho malvado, que me trouxe a jóia encomendada com visível agitação, informando-se detalhadamente para quem se destinava a peça. Antes ele havia inclusive perguntado ao meu valete quando é que eu costumava visitar certa dama.

Há muito eu reparara que as infelizes vítimas dos abjetos criminosos, todas elas, traziam a mesma ferida mortal, e estava certo de que o assassino era um perito naquele tipo de golpe e fiava na sua habilidade. Se falhasse, sobreviria a luta entre iguais. Isso me levou a recorrer a uma precaução tão simples, que não sei como outros não tenham tido a mesma idéia para assim se protegerem.

Vesti uma armadura leve por baixo do colete. Cardillac atacou-me pelas costas. Agarrou-me com uma força descomunal, mas a punhalada

certeira e segura resvalou pelo ferro. No mesmo instante, desembaracei-me dele e o golpeei com a espada da qual me munira.

Scudéry perguntou:

— Mesmo assim o senhor se calou? Não prestou testemunho do que aconteceu?

Miossens continuou:

— Permita-me dizer, cara senhora, que um depoimento desses poderia envolver-me num processo desagradável, ou mesmo causar minha ruína. Teria la Regnie, que fareja o crime por todo lado, acreditado justamente em mim, se eu acusasse por tentativa de homicídio o honesto Cardillac, exemplo de conhecida piedade e virtude? Será que a justiça não voltaria a ponta da espada contra mim?

— Isso não teria acontecido com o senhor... seu berço... sua posição..., objetou Scudéry.

— Senhora, pense no Marechal de Luxemburgo, que a idéia de encomendar uma previsão do futuro a la Sage o conduziu à Bastilha sob a suspeita de morte por envenenamento. Não, por São Dionísio, eu não coloco uma hora de liberdade, nem a ponta da orelha nas mãos do furioso la Regnie, que com prazer apontaria sua faca contra todos os nossos pescoços.

Scudéry interrompeu-lhe as palavras:

— Mas assim o senhor conduz o inocente Brusson ao cadafalso.

— Inocente, replicou o conde, a senhora chama de inocente o desgraçado aprendiz de Cardillac? Que o auxiliava em suas façanhas? Que, com certeza, mereceu cem vezes a morte? Não, na verdade, *ele* merece sangrar. Se eu venho lhe contar a verdadeira versão do caso é porque penso que a prezada senhora talvez possa tirar partido dela, como quer que seja, em favor do seu protegido, sem me entregar à *chambre ardente*.

Exultando de alegria por ver sua convicção da inocência de Brusson confirmar-se de maneira tão decisiva, Scudéry não hesitou em revelar tudo ao conde, que já conhecia os crimes de Cardillac, e em pedir-lhe que a acompanhasse até D'Andilly. A *ele*, em sigilo, deveriam contar tudo, e *ele* os aconselharia sobre o melhor modo de agir naquelas circunstâncias.

Após ter ouvido a história que Scudéry lhe narrara, D'Andilly pediu ainda alguns pormenores. Sobretudo ele queria saber do Conde Miossens se esse estava plenamente seguro de ter sido agredido por Cardillac, e também se poderia reconhecer Olivier Brusson como aquele homem que carregara o cadáver. Quanto a isso, o conde assegurou:

— Além de ter sem dúvida reconhecido o ourives à claridade da lua, vi na *conciergerie* o punhal com que Cardillac foi ferido e é o meu, facilmente notável pelos adornos do punho. Como estava a apenas um passo do jovem, que mantinha a aba do chapéu levantada, pude reparar-lhe bem os traços e estou certo de que o reconheceria.

Por alguns momentos, D'Andilly ficou olhando em silêncio à sua frente e, em seguida, falou:

— Pelas vias convencionais não será possível tirar Brusson das mãos da justiça. Ele não quer denunciar Cardillac por causa de Madelon. Ele pode manter sua resolução, todavia, logo que a descoberta da passagem secreta e dos tesouros encerrados na casa prove a culpabilidade de Cardillac, Brusson será condenado à morte como cúmplice. O mesmo aconteceria se o Conde de Miossens, no seu depoimento aos juízes, contasse tudo o que realmente se passou.

Prazo é a única coisa que devemos almejar no momento. O Conde de Miossens vai à conciergerie, pede que o apresentem Brusson e o reconhece como a pessoa que levou o corpo de Cardillac. Logo que estiver com la Regnie, dirá: 'Na rua St. Honore vi um homem ser ferido, aproximei-me dele e, no mesmo momento, apareceu um jovem que se

debruçou sobre o corpo e, ao perceber que ainda vivia, colocou-o sobre os ombros e o levou embora. Reconheço Olivier Brusson como sendo o tal jovem! Essa declaração motivará novos interrogatórios de Brusson, uma confrontação com o Conde de Miossens. Pronto, a tortura será suspensa e eles darão início a novas investigações. Então será hora de recorrer até mesmo ao rei. Fica à mercê de sua astúcia, minha cara senhora, fazê-lo da maneira mais hábil.

Na minha opinião, será bom contar todo o segredo ao rei. A confissão de Brusson fica amparada pelas declarações do conde e talvez pelas buscas secretas que venham a fazer na casa de Cardillac. Nenhuma sentença ou punição judicial, mas sim, a decisão do rei fundada na convicção interior, concedendo a graça da misericórdia!

O conde seguiu à risca as recomendações D'Andilly e, de fato, aconteceu o que o advogado previra. Chegara, portanto, o momento de dirigir-se ao rei e esse era o ponto mais difícil, devido à grande antipatia que Sua Majestade nutria contra Brusson, o qual considerava o único e terrível criminoso que durante longo tempo manteve toda Paris em pânico. A mais leve menção do fatídico processo o deixava furioso. Madame Maintenon, fiel ao princípio que seguia de jamais conversar com o rei sobre assuntos desagradáveis, recusava qualquer tipo de mediação, e assim a sorte de Brusson estava inteiramente nas mãos da Senhorita de Scudéry.

Depois de muito refletir, ela concebeu um plano que imediatamente pôs-se a executar. Vestiu-se com um traje negro de seda, adornou-se com as valiosas jóias de Cardillac, cobriu-se com um longo véu preto e, dessa maneira, apresentou-se nos aposentos de Maintenon, justamente no momento em que o rei lá se encontrava.

O aspecto nobre da respeitável senhora tinha nesses trajes solenes uma majestade que suscitava profundo respeito, mesmo entre os intrigantes mais sarcásticos que costumavam povoar as ante-salas. Todos

os cortesões abriram-lhe alas quando ela entrou, e mesmo o rei levantou-se maravilhado e veio-lhe ao encontro. O fulgor dos preciosos diamantes do colar e dos braceletes chamou a sua atenção e ele exclamou:

— Meu Deus! São os diamantes de Cardillac!

Voltando-se para Maintenon, Luís XIV acrescentou com um gracioso sorriso nos lábios:

— Veja, Senhora Marquesa, como a nossa bela noiva guarda luto pelo noivo.

— Ora, Magnânimo Senhor, atalhou Scudéry, levando adiante o gracejo, não seria nada adequado uma noiva consternada enfeitar-se com tanto brilho. Não, eu já rompi completamente com esse ourives e não pensaria mais nele, se de vez em quando não se me apresentasse a terrível imagem do seu corpo assassinado, que passaram carregando diante de meus olhos.

— Como?, inquiriu o rei, a senhora viu o pobre diabo?

Scudéry esboçou, em poucas palavras, como o acaso (ela omitiu o nome de Brusson) a levou à casa de Cardillac logo após a descoberta do assassinato. Descreveu o sofrimento de Madelon, a profunda impressão que aquela criatura angelical lhe causara, e o modo como livrara a pobrezinha das mãos de Desgrais, sob os aplausos do povo. Com um interesse cada vez mais intenso, relatou as cenas com la Regnie, com Desgrais e mesmo com Olivier Brusson. O rei, enlevado pela violência da vivacidade das palavras de Scudéry, não percebeu que se tratava do fatídico processo que tanto repugnava. Ele não conseguia proferir nem uma palavra, e somente às vezes dava vazão à sua emoção com um suspiro involuntário. Antes que ele se desse conta, pois estava sob as impressões do que lhe fora revelado e ainda não era capaz de absorver tudo, Scudéry curvou-se aos seus pés e já suplicava misericórdia para Olivier Brusson.

— Senhorita de Scudéry! O que é isso?, gritou o rei, tomando-a pelas mãos e conduzindo-a até a poltrona. O que a senhora está fazendo, minha cara? A senhora me deixa admirado! Essa é uma história espantosa! Quem me garante a veracidade da confissão de Brusson?

— A declaração de Miossens, as buscas que serão feitas na casa de Cardillac e a sua convicção interior, senhor! Ah! E o virtuoso coração de Madelon, que reconhece a mesma virtude no infeliz Brusson.

O rei estava prestes a replicar alguma coisa, mas virou-se ao ouvir um ruído que acontecera à porta. Ao umbral, viu Louvois, que trabalhava na sala contígua, a observar a cena expressando inquietação. O rei levantou-se e retirou-se do aposento, seguindo Louvois. Ambas, Maintenon e Scudéry, consideraram a interrupção como perigosa, pois o rei, tendo sido pego de surpresa uma vez, talvez pudesse se precaver e evitar cair na armadilha uma segunda vez. Contudo, poucos minutos depois, ele voltou, andou rapidamente de um lado para o outro na sala, e então, com as mãos cruzadas às costas, postou-se em frente Scudéry e falou meio baixo, sem olhá-la nos olhos:

— Eu gostaria de ver Madelon.

— Oh, Majestade! Com que grande alegria o senhor honrará a pobre e infeliz criança! Basta o assentimento de Vossa Majestade e ela já estará aos seus pés.

E, tão rápido como lhe era possível com o vestido pesado, saiu à porta, deu ordem para que trouxessem Madelon Cardillac à presença do rei, retornou e chorou e soluçou de felicidade e emoção. Scudéry pressentiu aquela graça e, portanto, trouxera Madelon consigo, e essa aguardava no aposento da camareira de Maintenon com um breve escrito de súplica nas mãos, que lhe fora colocado por D'Andilly.

Em poucos segundos, a moça jazia emudecida aos pés do rei. Medo, sobressalto, assombro, amor e dor impulsionavam o sangue efervescente da pobre a circular nas veias mais rápido. Suas faces ardiam

em rosa púrpura, os olhos cintilavam com as claras pérolas de lágrimas que tombavam uma a uma pelos cílios sedosos sobre o belo seio de açucena.

O rei parecia estar embaraçado com a beleza angelical de Madelon. Obrigou-a suavemente a erguer-se e fez um movimento como se quisesse beijar-lhe a mão. Deixou-a novamente e admirou a encantadora criança com o olhar umedecido, o que testemunhava sua profunda emoção. Maintenon cochichou baixinho:

— Olhe como ela é parecida com la Valliere, a pequena! O rei regala-se com suas doces recordações. O jogo de vocês está ganho!

Por mais baixo que ela tenha dito isso, parece que o rei o percebeu. Uma vermelhidão ocorreu-lhe às faces, seu olhar roçou levemente Maintenon, ele leu a súplica que Madelon lhe entregou, e respondeu:

— Quero crer, minha querida criança, que você está convencida da inocência do seu amado, mas vamos ouvir o que a *chambre ardente* dirá a respeito!

Com um leve gesto, despediu a pequena que quase se afogava em prantos. Para seu grande espanto, Scudéry compreendeu que a lembrança de Valliere, que a princípio parecia favorecer Madelon, tinha alterado a disposição do rei, tão logo Maintenon pronunciara o nome. Quem sabe o rei tenha se sentido advertido de maneira indelicada de que estava prestes a sacrificar o rigor da justiça em favor da beleza, ou talvez tenha se passado com o rei como com o sonhador que, ao ser despertado com brusquidão, vê esvair de súbito a encantadora imagem que almejava enlaçar. Talvez ele não visse mais diante de si sua Valliere, mas pensasse apenas na Irmã Louise de la miséricorde (o nome de claustro que Valliere assumiu ao entrar para a congregação das carmelitas), que o torturava com a devoção e as penitências. Nada havia a fazer, senão esperar calmamente as decisões do rei.

Nesse ínterim, o testemunho do Conde de Miossens ante a *chambre ardente* tornara-se conhecido e, como sucede freqüentemente de o povo mudar de opinião de um extremo ao outro, aquele que fora amaldiçoado como um vil assassino e ameaçado de torturas, ainda antes de subir ao patíbulo, passa a ser considerado vítima inocente de uma justiça bárbara. Só agora os vizinhos lembravam a honestidade de sua conduta, o seu grande amor por Madelon, a fidelidade, a dedicação de corpo e alma que Brusson nutria pelo velho ourives. Com freqüência, grupos de pessoas manifestavam-se de maneira ameaçadora defronte ao palácio de la Regnie, aos brados:

— Devolvam Olivier Brusson! Ele é inocente!

E atiravam pedras às janelas de la Regnie, que se viu obrigado a procurar proteção junto à *maréchaussée* contra o povo irado.

Vários dias se passaram sem que Scudéry tivesse a mínima notícia do processo de Brusson. Desconsolada, visitava a marquesa que, no entanto, assegurava que o rei mantinha silêncio a respeito do assunto e que não parecia prudente lembrá-lo. Certo dia, com um estranho sorriso, perguntou o que a pequena Valliere estaria fazendo, o que convenceu Scudéry de que a orgulhosa dama, bem no fundo do seu íntimo, aborrecia-se com um caso que poderia atrair a sensibilidade do rei para uma esfera que não fosse ela mesma. Logo, era inútil esperar algo de Madame Maintenon.

A Senhorita de Scudéry conseguiu finalmente, com a ajuda de d'Andilly, descobrir que o rei tivera uma longa conversa secreta com o Conde de Miossens, que Bontemps, valete de confiança e encarregado dos negócios do rei, estivera na *conciergerie*, conversara com Brusson e ainda que, numa certa noite, o mesmo Bontemps, acompanhado de várias pessoas, entrara na casa de Cardillac, onde permaneceu durante longo tempo. Claude Patru, morador do andar térreo, afirmou que a noite toda ouvira passos de um lado para o outro e assegurou que um dos visitantes

era Olivier, pois reconhecera sua voz. Tudo indicava, portanto, de que o próprio rei tomara a cargo a investigação do caso, mantendo-se inexplicável a longa demora na decisão. Além disso, toda e qualquer esperança, era consumida pela certeza inabalável de que la Regnie sem dúvida esforçava-se como podia para reter entre seus dentes a vítima que tentavam lhe arrebatam.

Quase um mês mais tarde, Maintenon mandou dizer a Scudéry que o rei desejava vê-la à tarde. O coração de Scudéry bateu acelerado, pois sabia que a causa de Brusson seria decidida. Ela disse à pobre Madelon que era preciso rezar à Virgem Maria e a todos os santos, pedindo que eles inspirassem na alma do rei a convicção da inocência de Brusson.

O rei parecia ter se esquecido do assunto, porque não mencionava uma palavra sobre o infeliz Brusson, demorando-se como de costume em conversas agradáveis com a Maintenon e a Senhorita de Scudéry. Enfim, surgiu Bontemps, aproximou-se do rei e falou-lhe ao ouvido tão baixo que ambas as damas nada ouviram. A Senhorita de Scudéry sentiu um calafrio. O rei, então, levantou-se, encaminhou-se até onde ela se achava e disse-lhe com os olhos cintilantes:

— Desejo-lhe sorte, minha cara! Seu protegido, Olivier Brusson, está livre!

A velha dama com as lágrimas correndo pelas faces era incapaz de pronunciar uma só palavra e queria se atirar aos pés do rei. Ele a reteve:

— Vá, vá, a senhora deveria tornar-se membro do parlamento e defender minhas questões, pois, por São Dionísio! Ninguém neste mundo poderia resistir à sua eloqüência.

Bastante sério, ele ainda acrescentou:

— Mas, mesmo aquele que a própria virtude protege, nem sempre está ao abrigo das falsas suspeitas da *chambre ardente* e de todos os tribunais do mundo!

Scudéry não conseguia encontrar palavras calorosas para exprimir seu reconhecimento. O rei a interrompeu, informando que demonstrações de gratidão mais calorosas do que ele esperava dela a aguardavam à rua *St. Honore*, pois provavelmente o feliz Olivier já abraçava Madelon. Encerrando a questão, o rei ainda acrescentou:

— Bontemps lhe dará mil luíses que a senhora entregará em meu nome à pequena, como dote. Que ela se case com Brusson, que não é digno de tanto mérito. Peço, contudo, que ambos abandonem Paris logo após as bodas. Essa é minha vontade!

Martinière veio a passos largos ao encontro da Senhorita de Scudéry, atrás dela Baptiste, ambos com os rostos iluminados de alegria, ambos jubilantes, gritando:

— Ele está aqui! Ele está livre! Oh, que amor, os dois!

O feliz casal prostou-se aos pés de Scudéry:

— Bem que eu pressenti que a senhora, que a senhora e ninguém mais salvaria meu noivo!, exclamou Madelon.

— A confiança que sinto pela senhora está firmemente arraigada em minha alma, Madrinha, disse Olivier.

Ambos beijaram as mãos da nobre senhora e choraram ainda muitas lágrimas. Enfim, abraçaram-se novamente e afirmaram que a bem-aventurança celestial daquele instante compensava todo o inominável sofrimento dos dias passados e prometeram não se separar mais um do outro até a morte.

Dias depois eles foram unidos com a benção do sacerdote. Independente da vontade expressa do rei, Brusson não teria conseguido permanecer em Paris, onde tudo lhe recordava a época dos crimes de Cardillac, onde algum acaso hostil poderia revelar a terrível verdade sobre o ourives, já que agora muitas pessoas partilhavam o segredo, e perturbar para sempre a sua tranquilidade. Logo após as núpcias, ele, com a bênção da Senhorita de Scudéry, mudou-se junto com sua jovem esposa para

Genebra. Confortavelmente instalados, graças ao dote de Madelon, talentoso e dotado de rara habilidade no seu ofício como também de todas as virtudes burguesas, a vida de Brusson ali transcorreu feliz e despreocupada. Ele conseguiu concretizar as esperanças que haviam iludido seu pai até a morte.

Um ano havia se passado após a partida dos dois, quando veio a público um edital assinado por Harloy de Chauvalon, Cardeal de Paris, e pelo advogado e parlamentar Pierre Arnaud d'Andilly, contendo a informação de que um penitente, sob o sigilo da confissão da Igreja, doara um valioso tesouro em jóias e pedrarias roubadas. Qualquer pessoa que tivesse perdido algum objeto precioso, principalmente num assalto criminoso em plena rua, até o final de 1680, deveria apresentar-se a d'Andilly e, caso a descrição da peça roubada coincidissem com as características de alguma das preciosidades encontradas, e não houvesse qualquer dúvida quanto à legitimidade da reivindicação, o objeto seria devolvido. Muitas das pessoas designadas na lista de Cardillac que não tinham sido assassinadas, mas feridas, dirigiram-se pouco a pouco ao advogado d'Andilly e recuperaram cheias de assombro os diamantes que lhes haviam sido roubados. O restante foi revertido ao tesouro da Igreja de *St. Eustache*.

Esclarecimentos

Magdaleine de Scudéry: Madeleine de Scudéry (1607-1701), autora de histórias de galantaria e romances de heróis, centro das rodas da sociedade.

Época de Luís XIV: Hoffmann opta por um subtítulo semelhante ao título do livro de Voltaire, *Siècle de Louis XIV*. Luís XIV, “Rei Sol” (nascido

em 1638, governante a partir de 1643, sob a tutela de sua mãe, Ana da Áustria, só assume o poder do Estado com a morte do Cardeal Mazarin, em 1661). Sob seu regime, que marcou o ponto alto do Absolutismo, a França experimentou uma época de brilho. Ao mesmo tempo, foi a época clássica da arte e da literatura francesas. A corte de Luís XIV, em Versailles, foi um exemplo para várias cortes européias.

Maintenon: Françoise d'Aubigné, Marquise de Maintenon (1635-1719), esposa do poeta Scarron, após a morte desse tornou-se amante e, em 1684, a segunda esposa de Luís XIV.

Clelia: romance biográfico (*roman a la clé*, *Schlüsselroman*) em 10 volumes, publicado entre 1654 e 1660; entre eles a preciosa geografia do amor “Carte de Tendre”.

Place de Grève: antigo local de execuções, mais tarde teve seu nome alterado para “*Place de l'Hôtel de Ville*”.

maréchaussée: *la Maréchaussée*: até 1790 a polícia montada, subordinada ao *Maréchal de France*.

Glaser: Christoph Glaser, natural de Basel, farmacêutico da corte em Paris, esteve envolvido no caso de morte por envenenamento em torno da Marquise de Brinvillier.

poudre de succession: literalmente “pó de herança”.

phiole: frasco ou recipiente de vidro, de forma esférica com pescoço longo.

chambre ardente: literalmente câmara ardente: tribunal encarregado do combate aos assassinatos por envenenamento, cujo salão negro era iluminado por tochas.

Condessa de Soisson: Olympia Mancini (1639-1708), Mãe do Príncipe Eugen de Savoyen.

François Henri de Montmorenci, Boudebelle: François Henri de Montmorency-Bouteville, importante aristocrata. Esteve preso na Bastilha 14 meses.

como Hércules combateu a hidra de Lerna: como o segundo dos doze trabalhos, Hércules foi encarregado pelo rei de Micenas de matar a hidra de Lerna, com suas nove cabeças, que devastava Árgolis.

e Teseu, o minotauro: em tributo ao minotauro preso no labirinto de Creta, os atenienses precisavam sacrificar anualmente sete rapazes e sete moças. O ateniense filho do rei matou o monstro devorador de seres humanos e encontrou a saída do labirinto com a ajuda do fio de Ariadne.

Panegírico: discurso em louvor de alguém.

Blendwerk é o mesmo que fantasmagoria: a arte de fazer aparecer figuras luminosas na escuridão.

Cronik é uma narrativa genealógica ou histórica, que obedece a cronologia.

Montespan: Françoise Athénais de Rochechouart de Montemart, Marquise de Montespan (1640-1707), de 1667 a 1775, amante de Luís XIV.

René Cardillac: nome proveniente do conto “Siècle de Louis XIV”, de Voltaire, publicado em 1751.

Racine: o poeta era protegido pela Marquesa e escreveu duas tragédias para o Pensionato de Meninas *Saint-Cyr*, dirigido por ela.

Marquise de Fontange: Marie-Angélique Scorraille de Roussille, Duchesse de Fontanges (1661-1681), amante de Luís XIV a partir de 1679.

Eau de Cologne ou água de Colônia produzida originalmente apenas na cidade de Colônia (Alemanha). Usada para a *toilette*, mas também como um medicamento.

Boileau Despréaux: Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711), formulou a poética da poesia francesa clássica (‘L’art poétique’), além de ter sido um satírico brilhante.

Condessa de Montausier: Julie Lucine d’Angennes, Duchesse de Montausier (1607-1671); seu marido era o preceptor do infante.

Ponte de *Pontneuf*: literalmente “ponte nova”.

La Chapelle: Claude Emmanuel Lhuillier, conhecido como la Chapelle (1626-1686), autor de um famoso relato de viagem (*Voyage en Languedoc*) junto com Bachaumont, amigo de Molière.

Perrault: Claude Perrault (cerca de 1613-1688), mestre de obras francês, que planejou a fachada do Louvre, em Paris.

conciergerie: casa de detenção preventiva.

Homens sábios falam muito das impressões: a literatura médica e psicológica daquele tempo explorava bastante o assunto.

Trianon: castelo das festas, do prazer, localizado no Parque de Versailles.

Henriette d'Anglaterra: Henriette-Anne Stuart (1644-1670), esposa do Conde Philippe d'Orléans, irmão de Luís XIV.

“A verdade pode às vezes ser improvável”: (Boileau, ‘L’Art poétique’ III, 48). No classicismo francês, tratava-se da representação do provável, não da ilustração do real.

Louvois: François Michel Le Tellier, Marquis de Louvois (1641-1691), Ministro da Guerra e influente conselheiro de Luís XIV.

La Valliere: Irmã Louise de la miséricorde.

2.2 A Tradução como duplo

“Eine jede Literatur ennuyiert sich zuletzt
in sich selbst, wenn sie nicht
durch fremde Teilnahme aufgefrischt wird”
Goethe²⁵

2.2.1 A reflexão sobre a tradução do conto “A Senhorita de Scudéry”

Nada melhor do que a opinião do experiente tradutor August Wilhelm von Schlegel, justamente um contemporâneo de Hoffmann e também de Goethe, para iniciar uma discussão sobre a atividade tradutória. Tive a oportunidade de estudar sua concepção “idealista” da tarefa do tradutor ao verter para o português e analisar o ensaio “Über die Bhagavad Gita” (Sobre a Bhagavad Gita), do qual destaco uma pequena passagem:

“O verdadeiro tradutor, que sabe manter na versão não apenas o conteúdo de uma obra-prima, como também a forma nobre e o caráter peculiar, pode ser enaltecido como o arauto do gênio, cuja glória ele divulga, cujo dom espalha, transcendendo os estreitos limites motivados pela separação das línguas.”²⁶

25 Toda e qualquer literatura se entedia no final das contas consigo mesma, quando não revigorada por alguma participação estrangeira. Goethe.

26 SCHLEGEL, August Wilhelm von. “Sobre a Bhagavad-Gita”. Tradução de Maria Aparecida Barbosa. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001. Fls. 106-115.

O argumento enfatiza a crença na importância da tradução para divulgar e fazer dialogar as culturas, postulando, insistentemente, por outro lado, a necessidade de se tentar agir como “um verdadeiro tradutor”.

August von Schlegel era irmão de Friedrich von Schlegel; seus campos de interesse se complementavam na primeira fase do romantismo alemão, que se estendeu no período de 1797 a 1804. Enquanto August contribuiu decisivamente para estimular o interesse dos românticos por línguas e culturas estrangeiras, dedicando-se ele próprio a estudá-las e a traduzir, para sua língua materna, várias obras de uma maneira sistemática e criteriosa, a filosofia e o pensamento estético de Friedrich, por sua vez, foram bastante influenciados por essas traduções, que divulgaram, em alemão, obras de William Shakespeare (1564-1616), Luís Vaz de Camões²⁷ (1525-1580), Miguel de Cervantes Saavedra²⁸ (1547-

²⁷ Em seus ensaios e conferências, os irmãos Schlegel trataram com frequência da literatura de língua portuguesa, sobretudo de Camões, referências que foram relevantes para introduzir esse campo dos estudos romanísticos na Alemanha. O trecho que traduzo e apresento a seguir, refere-se ao conceito de “literatura de Nação”, que Friedrich leu em Camões: “Não somente Gama, mas a descoberta da Índia cantava Camões, tampouco somente o poder e os atos heróicos dos portugueses, porém tudo que de alguma maneira era nobre, belo, grandioso, elevado e amorosamente comovedor na história antiga do seu povo. Tudo estava entrelaçado nessa poesia e entrançado numa totalidade una. A poesia de Camões integra toda a poesia de seu povo; entre todas as poesias de heróis dos antigos e dos mais recentes, nenhuma é tão nacional, e nunca, desde Homero, um poeta foi tão admirado e amado como Camões. Assim sendo, todo o sentimento de patriotismo por essa nação, que logo após Camões perdeu a soberania, quase que se prende a um poeta, que a ela e a nós com razão pode ser compreendido, sem outros poetas, como a literatura da Nação.” In: SCHLEGEL, Friedrich. “Geschichte der alten und neuen Literatur 1812-1814 - Elfte Vorlesung: Allgemeine Betrachtung über die Philosophie vor und nach der Reformation, Poesie der katholischen Völker, der Spanier, der Portugiesen und Italiäner, Garcilaso, Ercilla, Camões, Tasso, Guarini, Marino und Cervantes” (História da Literatura Antiga e Contemporânea 1812-1814 – Décima Primeira Conferência: Visão geral sobre a Filosofia antes e depois da Reforma, Poesia dos povos católicos, dos Espanhóis, Portugueses e Italianos, Garcilaso, Ercilla, Camões, Tasso, Guarini, Marino e Cervantes). In: *Kritische Schriften und Fragmente* (Escritos Críticos e Fragmentos). Editado por Ernst Behler e Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988. Volume 4. P. 149.

²⁸ “O nome de Cervantes merece a fama e a admiração de todas as nações européias, das quais ele goza há dois séculos, não somente pelo estilo nobre e a autenticidade da representação; não somente por essa obra ser entre todas as do humor a mais rica em fantasia e espírito, mas também por ser um painel abundante e épico da vida e do caráter

1616), Dante Alighieri (1265-1321), Petrarca (1304-1374), Ludovico Ariosto (1474-1533), e outras de origem asiática, como as fábulas da *Hitopadesa* e parte da tradição literária épica *Ramayana*, traduzidas do sânscrito.²⁹

Juntamente com Novalis, e Schelling, os jovens Friedrich e August Wilhelm von Schlegel fundaram a Revista *Athenäum*, que teve seis números de 1798 a 1800. Através dessa publicação, eles apresentavam o programa do romantismo incipiente.³⁰ No longo e famoso fragmento 116, Friedrich postulou formas artísticas expressas num gênero em eterno desenvolvimento, referindo-se talvez ao gênero romance. Além disso, ele registrou a determinação da poesia romântica de reunificar todos os gêneros separados da poesia, bem como de fundir, às vezes misturar, poesia e prosa, criatividade e crítica, instituindo, assim, o que Friedrich denominou a “poesia universal progressiva”. Eis um trecho do fragmento:

essencialmente espanhóis. O que em outra oportunidade já o disse sobre o humor, serve neste caso como uma luva: sobretudo nesse gênero, o poeta precisa confirmar seu talento e seu direito à liberdade de expressão através da qualidade poética nos efeitos, na representação, na forma e na linguagem. (...) Chiste e seriedade, humor e poesia são reunidos com primor nesse diversificado painel de vida.” In: SCHLEGEL, Friedrich. *Op. cit.* P. 153.

²⁹ Em 1808, Friedrich publicou sua pesquisa *Über die Sprache und Weisheit der Inder* (Sobre a Língua e a Sabedoria dos Indianos) e, entre 1820 e 1830, August organizou e editou em Bonn a revista *Indische Bibliothek* (Biblioteca Indiana).

³⁰ Diferentemente do espírito universal da poesia desse círculo, o grupo de Heidelberg, composto entre outros por Ludwig Achim von Arnim (1781-1831) e Clemens Brentano (1778-1842) tentava fundar, dentro da escola romântica, um segmento marcado pela auto-referência e nacionalismo “alles ausländisches...ausgeschlossen”: tudo que é estrangeiro...excluído. SEGEBERG, Harro. “Phasen der Romantik”. In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). *Op. cit.* P. 52. Em 1805/06 e 1808 expressaram sua compreensão literária na obra *Des Knaben Wunderhorn* (A Cornucópia do Menino), uma coletânea de contos populares, que postulava pertença a uma tradição, iniciada com Herder. Voltarei à polêmica que se iniciou então, com as réplicas dos irmãos Grimm, no capítulo “Metamorfoses formais”. Não pretendo me aprofundar na questão, mas acredito que essas informações podem auxiliar a distinção dos princípios que nortearam os grupos românticos de Jena e de Heidelberg.

“[a poesia universal progressiva] pode pairar suspensa nas asas da reflexão poética, eqüidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potenciar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como em uma série infinita de espelhos. (A 116)”³¹

Embora talvez nem sempre tenha sido bem compreendido, o trabalho dos irmãos Schlegel repercutiu enormemente nos estudos de teoria literária da Europa daquele período, o que, sobretudo, provocou transformações na poética da dramaturgia e uma entusiástica reorientação da prática teatral³²³³.

Neste início do século XXI nós estamos mais uma vez postulando a permeabilidade entre os gêneros, conforme descreveu Friedrich: a literatura, a crítica e a tradução potenciam-se através de contribuições múltiplas e híbridas. Esta tese, inclusive, procura contemplar esses diversos vieses, dentro do escopo de reavaliar a obra de Hoffmann no Brasil.

August von Schlegel inicia o ensaio chamado “Sobre a Bhagavad-Gita” reportando-se a uma opinião de Franz Hemsterhuis (1721-1790), autor holandês que admirava. No trecho citado, Hemsterhuis nega a possibilidade de tradução do que ele chama de sublime, pois, segundo argumenta, nas artes, a expressão de um pensamento depende da

³¹ Friedrich von Schlegel: *Conversa sobre Poesia e Outros Fragmentos*. Tradução, Prefácio e Notas: Victor-Pierre Stirmann. São Paulo: Iluminuras, 1994. P. 99.

³² Segundo HOFFMEISTER, Gerhardt: “Deutsche und europäische Romantik” (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). Editado por Helmut Schanze. Tübingen: Alfred Kröner Verlag, 1994. P. 132.

³³ Uma significativa contribuição para a divulgação da filosofia, da literatura e da poesia alemãs daquela época em outros países europeus foi dada pela escritora francesa Madame de Staël (Paris, 1766-1817) através de sua obra *De l'Allemagne*. Para se ter uma idéia do êxito e da repercussão desse denso e minucioso livro sobre o espírito alemão, a primeira edição francesa, proibida em 1810 pelo próprio imperador Napoleão, esgotou em três dias ao ser finalmente liberada em 1813 (poucos meses após a recapitulação de Napoleão e com a autora ainda vivendo no exílio londrino).

faculdade reprodutiva da alma, e as feições espirituais do autor e do tradutor são diferentes.

A conclusão negativa de Hemsterhuis não intimidou, porém, August von Schlegel, uma vez que este depois disso traduziu importantes obras poéticas e dramáticas de autores europeus e asiáticos, tanto da Idade Moderna como da Antigüidade Clássica. Todo esse trabalho de tradução serviu, como ele declarou em seguida, para convencê-lo de que a tradução é um ofício ingrato, não apenas porque a melhor tradução jamais é considerada uma obra equivalente ao texto original, mas também porque, “na medida em que compreende melhor seu ofício, o próprio tradutor percebe a inevitável imperfeição do seu trabalho.”³⁴

A reflexão de Schlegel parece confluir com minha interpretação do comportamento do artesão Cardillac, o anti-herói ou vilão do conto de Hoffmann, em sua obstinada faina de artista. Ampliando o sentido da atividade tradutória, podemos neste ponto pensar também no ourives, acometido pela mesma preocupação e insatisfação do tradutor no que diz respeito ao acabamento de suas jóias, como sendo similar a Schlegel e seus dilemas. Percebo a possibilidade de ler o conto vendo o conflito do artista como algo análogo ao conflito implícito no ato de tradução. Essa leitura é pertinente para mim, como tradutora, embora não o seja necessariamente para outro tipo de leitor. Esses traços de similitude e convergência do exercício tradutório e do artístico levaram-me a pensar em diferentes estratégias para desenvolver meu trabalho de versão do conto “Das Fräulein von Scuderi”.

O mérito das traduções e dos respectivos estudos críticos dos primeiros românticos alemães foi reconhecido pelo filósofo e crítico literário Walter Benjamin como testemunho de sensibilidade para com a

³⁴ SCHLEGEL. August. “Sobre a Bhagavad-Gita”. *Op. cit.* P. 109.

continuidade da vida das obras,³⁵ num ensaio central dentro dos estudos sobre tradução, denominado “Die Aufgabe des Übersetzers” (A Tarefa – Renúncia do Tradutor³⁶). Esse texto foi publicado originalmente em 1921, como introdução às traduções benjaminianas de “Fleurs du mal”. Nas obras completas (*Walter Benjamin – Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991), ele integra o capítulo chamado “Charles Baudelaire, Tableaux parisiens”, que, apesar do nome, compõe-se de

³⁵ Da tese de doutorado de Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão) escrita entre 1917-1919, destaco o seguinte trecho:

“Ao lado da tradução de Shakespeare o feito poético duradouro do romantismo foi a conquista das formas artísticas românticas para a literatura alemã. O esforço dele estava conscientemente voltado para a conquista, o aperfeiçoamento e a purificação das formas. Evidentemente sua relação com elas era completamente diversa da das gerações anteriores. Os românticos não compreendiam, como a *Aufklärung*, a forma como uma regra de beleza da arte e sua observância como uma pré-condição necessária para o efeito agradável e edificante da obra. A forma mesma não valia para eles nem como regra nem mesmo como dependente de regras. Esta concepção, sem a qual a obra verdadeiramente significativa de tradução do italiano, do espanhol e do português de A. W. Schlegel é impensável, foi projetada filosoficamente por seu irmão. Toda forma como tal vale como uma modificação particular da autolimitação da reflexão; ela não precisa de outra justificativa, pois não é meio para a exposição de um conteúdo. O empenho romântico quanto à pureza e à universalidade no uso das formas se baseia na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no médium, na dissolução crítica da expressividade e da pluralidade delas (na absolutização da reflexão conectada entre elas). A idéia da arte como um médium produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos. A teoria primeiro romântica fundamenta a validade das formas independentemente do Ideal das conformações. A determinação do alcance filosófico inteiro desta colocação, segundo seu aspecto positivo e seu aspecto negativo, é uma das tarefas principais da presente tese.”

O excerto foi retirado da edição brasileira de 1999, da Iluminuras, com tradução, prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. Também no ensaio “A Tarefa – Renúncia do Tradutor”, Walter Benjamin enaltece o trabalho dos primeiros românticos.

³⁶ Para efeito deste estudo, recorrerei à tradução de Susana Kampff Lages, constante da antologia bilíngüe *Clássicos da Teoria da Tradução*. Op. cit. Fls. 187-215.

traduções de poemas provenientes de diversas coletâneas do livro *Les Fleurs du mal*, e não somente da “Quadros Parisienses”.³⁷

O ensaio caracteriza-se por um texto bastante intrincado, de difícil decifração, no qual os vários conceitos abordados e os respectivos argumentos se entrecruzam e pressupõem reiterados retornos, pois não se encontram sistematicamente concatenados. Retomando a afirmação de Schlegel a respeito do “texto original” (die beste Übersetzung wird niemals einem Original/Werke gleich geschätzt – a melhor tradução jamais é considerada uma obra original)³⁸, o que, contudo, conforme vimos, não o fez esmorecer, apresento a partir daqui algumas considerações de Benjamin sobre a traduzibilidade, visando esclarecer minha posição frente à obra de Hoffmann. Eis sua concepção sobre texto original: “A tradução é uma forma. Para compreendê-la como tal é preciso retornar ao original. Pois, nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade.”³⁹

Ao antepor o original no passado temporal e reconhecer a autoridade da sua forma, Benjamin parece atribuir-lhe uma forte relação cronológica, o que o tornaria hermético, impenetrável numa outra época. Mas, logo adiante, postula que “a traduzibilidade de construções de linguagem deveria ser levada em conta, ainda que elas fossem intraduzíveis para os homens.”⁴⁰

A partir daí, Benjamin passa a discorrer a respeito da legitimação da vida inerente a certas obras, a vida histórica tanto de suas fontes, como de seus desdobramentos. Através, por exemplo, da tradução e, de maneira mais abrangente, da linguagem, a vida se transforma e se renova. Admitir

³⁷ As coletâneas que compõem o livro francês são: *Spleen et idéal*, *Fleurs du mal*, *Revolte*, *Le vin*, *La Mort*, 1861 (fin de la Mort), [suite à] *Spleen et idéal*, *Tableaux parisiens*, 1866-les *Épaves*, 1868, *Intruses*, *Fragments et Reliques*; conforme Baudelaire. *Les Fleurs du mal*. Librairie Générale Française, 1972.

³⁸ SCHLEGEL, August. “Sobre a Bhagavad-Gita. Op. cit. P. 108.

³⁹ BENJAMIN, Walter. “A Tarefa – Renúncia do Tradutor”. Op. cit. P. 191.

⁴⁰ Benjamin refere-se à linguagem humana babélica, à linguagem do conhecimento, que nomeia as coisas, e à linguagem muda das coisas. P. 191.

as constantes modificações de sentido — inclusive da linguagem poética de um autor ou das contrações da nossa própria — é conceder potência ao pensamento, opinou Benjamin.

A tradução expressaria uma relação de intimidade e afinidade entre as línguas e aludiria à forma por excelência de plenitude das línguas. Contudo, em nenhuma língua, isoladamente, mas somente numa língua suprema (*wahre Sprache*), “estão guardados sem tensão e mesmo silenciosamente os últimos segredos que o pensamento se esforça por perseguir” (BENJAMIN: p. 205) Esse conceito de *wahre Sprache* é fundamental e polêmico dentro dos estudos lingüísticos.⁴¹

Retomo a melancolia⁴² que acomete os tradutores considerados “impecáveis” como Schlegel ou mesmo outros, quando se confrontam com a sensação de insuficiência do transporte de sentido ou de configuração, para ponderar com Benjamin, que aquilo que numa língua é designado encontra-se em transformação, em acabamento, mas nunca é perfeito.

Num estudo que empreendeu a partir do ensaio benjaminiano, Jacques Derrida contribuiu bastante para as reflexões tradutológicas postulando a intraduzibilidade do pensamento. Seria interessante, para concluir esta discussão sobre o papel e os limites do tradutor, trazer para

⁴¹ Em “Possibilidade(s) de Tradução(ões)”, Mauri Furlan fala do “idealismo da concepção benjaminiana” (p. 84), ao referir-se à dualidade de sentido e forma. Por sua vez, Kampff Lages, em “A Tarefa do Tradutor e seu duplo”, diz o seguinte:

“A compreensão da profunda historicidade que permeia a concepção de linguagem e de língua em Benjamin como vinculada ao messianismo é fundamental para evitar postular a noção equivocada, de pura língua enquanto essência lingüística ahistórica, identificada com um momento absolutamente anterior, e tachar, assim, a visão de Benjamin sobre a linguagem, pejorativamente, de idealista (...).” (p.105)

Ambos os ensaios foram publicados in: “Revista Cadernos de Tradução” III. Florianópolis: UFSC, 1997.

⁴² Referência a KAMPFF LAGES. *Walter Benjamin – Melancolia e Tradução*. São Paulo: EDUSP, 2001.

ilustração algumas idéias condensadas no breve livro *Torres de Babel*,⁴³ desse filósofo francês (nascido na Argélia), e autor também de *Farmácia de Platão*, cuja leitura me ofereceu elementos para discutir o emprego do veneno (*das Gift*, em alemão), no conto “A Senhorita de Scudéry”, conforme ainda mostrarei. A ambigüidade da imagem ressurgue nesse livro: o dom das línguas, presente (*Gift*, em inglês) de Deus, continha o veneno (*Gift*) da confusão, que gerou desunião e discórdia entre os homens, originando, assim, as diversas línguas humanas do planeta.

“A ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução ‘verdadeira’, uma *entr’expression* [*entr’expression*] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da construtura [*constructure*]. Seria fácil e até certo ponto justificado ver-se aí a tradução de um sistema em desconstrução.”⁴⁴

Fundador de um método de leitura de textos lingüísticos e filosóficos que ele denomina *desconstrução*, Derrida busca analisar

⁴³ DERRIDA, Jacques: *Torres de Babel*. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

⁴⁴ DERRIDA. Idem. P. 11.

perspectivas marginais, nem sempre as menos elípticas.⁴⁵ Talvez por isso ele sublinhe menos o resultado da transferência de conteúdos e mais o *constructum*. No trecho citado, a desconstrução estaria relacionada à língua: segundo o mito bíblico, ao erguer a torre de tamanha proporção, a grande família semítica pretendia tornar-se célebre e impor sua língua ao universo. E o filósofo cogita se Deus teria sido motivado por ciúme ao dispersar os homens, exigindo deles, por conseguinte, a necessidade de se entenderem através da tradução.

Ao rastrear as possibilidades semânticas do título do ensaio de Benjamin: “Die Aufgabe des Übersetzers”, Derrida destaca, primeiramente, que Aufgabe imporia ao tradutor o “engajamento, o dever, a dívida, a responsabilidade” (DERRIDA 2002: p. 27), confinando-o, dessa maneira, a uma condição de endividado. No final, porém, desata o nó da dicotomia, ao afirmar que, por sua vez, “se a estrutura do original é marcada pela exigência de ser traduzida, é que, fazendo disso a lei, o original começa por endividar-se também em relação ao tradutor” (DERRIDA: p. 40).

⁴⁵ O Prof. Paulo Ottoni, da UNICAMP, diz o seguinte: “No encontro de Rabat no Marrocos (junho de 1996), Derrida inicia seus comentários afirmando que ‘desconstruções’ deveria se dizer no ‘plural’, criando com esse ‘plural’ uma estreita relação entre o idioma, que segundo ele não se confunde com a língua, e os enigmas da tradução. Ora, que ‘plural’ é esse que não se diferencia de um singular? Segundo Derrida, se tivesse que arriscar uma definição de desconstrução, diria simplesmente ‘mais de uma língua’. A desconstrução, segundo ele, não é intraduzível, mas ligada à questão do intraduzível. Para Petrosino, um dos comentaristas mais brilhantes da desconstrução, ‘a pureza é impossível no pensamento de Derrida, porque a contaminação é necessária’. Dessa afirmação pode-se inferir também a necessidade e impossibilidade da tradução, e assim considerar a contaminação e a tradução como necessárias e impossíveis para Derrida. É nesse outra lógica, na qual necessidade e impossibilidade estão em pé de igualdade, que podemos, em concordância com Derrida, afirmar que há ‘desconstruções’, e que esse ‘plural’ é uma maneira de fortalecer e ampliar, cada vez mais, a responsabilidade de traduzir o in-traduzível.” OTTONI, Paulo. “A Responsabilidade de Traduzir o In-traduzível: Jacques Derrida e o Desejo de [la] Tradução”. In: Revista DELTA (Documentação de Estudos de Linguística Teórica e Aplicada). Volume Especial, 2003: Trabalhos de Tradução. Ps. 163-174. Organizadores: John Robert Schmitz e Maria Aparecida Caltabiano. Revista da Pontifícia Universidade Católica de S. P./PUC. São Paulo: EDUC, 2003. P. 170.

Uma outra estratégia de tradução que parte dos arroubos de liberdade criadora, talvez seja mais pertinente falar em liberdade *transcriadora*, poderia culminar na miragem haroldiana de converter “por um átimo que seja, o original na tradução de sua tradução”⁴⁶. Como (a tradução) se constitui numa *forma* almejando a fidelidade a outra forma (“fidelidade à re-doação da forma”, Treue in der Wiedergabe der Form)⁴⁷, segundo as palavras de Benjamin, Haroldo, estranhando a tradução humilde, postulou a *transluciferação mefistofáustica*⁴⁸ dos limites sígnicos da relação natural do que se denomina forma e conteúdo, propondo uma operação radical de *transcrição*⁴⁹.

Não menos descomedida seria a conduta daquela a quem um afã configurador se apresentasse em espírito, e que o tentasse expressar agora como na fonte, mesmo desculpando-se por defender a tese de trabalhar à maneira da figura literária Cardillac.⁵⁰ Como, porém, identificar inerente

⁴⁶ CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. P. 180.

⁴⁷ Idem. P. 180.

⁴⁸ Idem. P. 209.

⁴⁹ Idem. P. 109.

⁵⁰ Hoffmann esclareceu seu programa estético na introdução à coletânea *Fantasiestücke in Callots Manier* (Quadros de Fantasia à maneira de Callot. In: E. T. A. Hoffmann. Op. cit. Volume 1. P. 5), com o breve texto denominado “Jaques Callot”, que se inicia como se segue:

“Por que nunca me canso de olhar para suas ilustrações fantásticas, Ousado Mestre! Por que é que suas figuras, quase sempre apenas sugeridas por alguns traços arrojados, não me saem da cabeça? Fixo o olhar em suas composições, criadas pelos elementos mais heterogêneos, e milhares e milhares de figuras adquirem vida, todas se movimentam, vindas às vezes do mais remoto pano de fundo, a princípio quase irreconhecíveis, depois elas se aproximam e saltam brilhando nítidas e naturais para o primeiro plano.”

“Nenhum mestre soube, como Callot, reunir num pequeno espaço, sem confundir nosso olhar, uma abundância de elementos distintos, um ao lado do outro, às vezes até sobrepostos, mas cada um mantendo sua singularidade e perfilando-se com o todo.”

E, concluindo:

no gesto do inescrupuloso vilão ficcional, uma nobreza capaz de propulsar esta tradução e a concomitante análise do conto? Essa provocação tem me afigurado como um desafio a que venho me submetendo. Espero que minha resposta, como tradutora de uma obra literária, se torne mais nítida quando me detiver no caráter do persistente ourives/artista expondo um sentimento íntimo e aprimorando a expressão.

Após esclarecer minha leitura de algumas idéias concernentes à teoria da tradução, que trouxe à tona, sobretudo, a angústia e a melancolia que envolve tal tarefa, por modesta ou despretensiosa que seja, passarei agora a incluir algumas reflexões sobre problemas práticos ilustrativos.

Tive de solucionar várias questões de ordem genérica ao verter o conto do alemão para o português, inclusive, seria lícito prelibar a dificuldade maior de lidar com a sensação de estranheza (*unheimlich*) que me inspirava o texto em alemão, persistentemente refletindo a feição inefável de original.

A exigência do original para com sua tradução está sintetizada, por exemplo, na postulação de João Guimarães Rosa junto ao seu tradutor na língua alemã, Curt Meyer-Clason:

“Apenas sou incorrigivelmente pelo melhorar e aperfeiçoar, sem descanso, em ação repetida, dorida, feroz, sem cessar, até ao último momento, a todo o custo. Faço isso com os meus livros. Neles, não há nem um momento de inércia. Nenhuma preguiça! Tudo é retrabalhado,

“Um poeta ou escritor, a quem se apresentassem em seu espírito romântico as figurações da vida comum, e que as representasse agora, esplêndidas como na fonte, num estilo estranho e raro, não poderia tal poeta ou escritor se desculpar com o mestre, dizendo que quis trabalhar à maneira de Callot?”

repensado, calculado, rezado, refiltrado, refervido, recongelado, descongelado, purgado e reengrossado, outra vez filtrado. Agora, por exemplo, estou refazendo, pela 23ª. vez, uma noveleta. E, cada uma dessas vezes, foi uma tremenda aventura e uma exaustiva ação de laboratório. Acho que a gente tem de fazer sempre assim. Aprendi a desconfiar de mim mesmo. Quando uma página me entusiasma, e vem a vaidade de a achar boa, eu a guardo por uns dias, depois retomo-a, mas sinceramente afirmando a mim mesmo: — Vamos ver por que é que esta página não presta! E, só então, por incrível que pareça, é que os erros e defeitos começam a surgir, a pular-me diante dos olhos. Vale a pena dar tanto? Vale. A gente tem de escrever para 700 anos. Para o Juízo Final.”⁵¹

Para aproximar-me gradualmente da minha proposição de descrever o processo de apuração e alguns incidentes do percurso, discutirei primeiramente um estudo comparativo que empreendi ao consultar, uma vez ou outra, as versões do conto para o espanhol e o francês, a fim de dirimir algumas ambigüidades e dificuldades de compreensão do texto, bem como comparar minhas soluções com as de outros tradutores. Esses trabalhos, sobre os quais estarei me referindo a seguir, apresentam incorreções, infidelidades e mesmo omissões. Ainda assim, é preciso, porém, destacar os méritos desses textos, que lograram transmitir o mundo imaginado pelo autor e divulgá-lo em diferentes

⁵¹ *João Guimarães Rosa - correspondência com seu tradutor Curt Meyer-Clason (1958-1967)* foi publicado em Belo Horizonte: pela Editora UFMG, em 2003. O trecho citado (P. 234/5) é da carta escrita por Guimarães, datada de 09.02.65, endereçada a Meyer-Clason. Apesar das falhas de revisão, que deixaram passar inúmeros erros do idioma alemão nas transcrições das cartas, o diálogo constitui uma rica reflexão para tradutores e estudiosos, ou mesmo para diletantes interessados em literatura.

países. Por considerar que a literatura de Hoffmann, fértil e rica em figuras, foi pouco traduzida e publicada no Brasil, eu venho também apostando na necessidade de suprir essa carência mercadológica, apresentando aos leitores minha versão para o português, que ofereço ciente dos prováveis desacertos a que me sujeito.

A leitura e o estudo comparativo das várias traduções proporcionaram-me uma noção das suas especificidades. Longe de querer conduzir a discussão para um juízo de valor, eu gostaria de assinalar algumas peculiaridades que me chamaram a atenção e auxiliaram minha leitura. Asseguro, já de antemão, que, no final das contas, a pesquisa foi importante para aprofundar minha análise do texto de Hoffmann. Essa análise, por sua vez, acompanhou meu trabalho de tradução.

Sobre a versão espanhola editada no México⁵², salta aos olhos o fato de que o tradutor (ou tradutora: o livro não traz crédito) tendia sempre a abreviar as expressões do original. A estratégia parecia constituir-se na omissão das freqüentes figuras de comparação, ou de algumas informações complementares dos finais de frases. Muitas vezes, o que o tradutor (ou a tradutora) talvez tenha considerado prolixidade constituía um importante elemento dentro da literatura de Hoffmann. Eis alguns exemplos:

1) No primeiro caso que apresentarei, a versão espanhola omite algumas das hipérboles comuns no texto de Hoffmann. Na minha tradução para o português, preferi manter a redundância da expressão.

Em alemão: “Gewiss,” sprach er, ‘gewiss wollt Ihr nun, mein würdiges Fräulein, Euern Gefühl, der innern Stimme mehr vertrauend als dem, was

⁵² “La Señorita de Scuderi”. Sem identificação do tradutor. México: Editorial Porrúa, 2000.

vor unsern Augen geschehen, selbst Oliviers Schuld oder Unschuld prüfen. Scheut Ihr nicht den düstern Aufenthalt des Verbrechens, ist es Euch nicht gehässig, die Bilder der Verworfenheit in allen Abstufungen zu sehen, so sollen für Euch in zwei Stunden die Tore der Conciergerie offen sein.”

Em espanhol: “ya lo creo; y seguramente podréis por vuestros propios ojos convencerlos de la culpabilidad o de la inocencia de Oliverio. Si no os espanta encontraros ante el crimen en todos sus aspectos, dentro de dos horas se abrirán para vos las puertas de la conserjería...”

Em português: “— A senhora pretende certamente, digníssima dama, confiando mais nos seus sentimentos e em sua voz interior do que naquilo que nossos olhos vêem, sondar por si mesma a culpabilidade ou a inocência de Olivier. Se a tenebrosa morada do crime não a apavora, as imagens da degradação em todos os sentidos não a incomodam, então as portas da *Conciergerie* lhe serão abertas em duas horas.”

2) Mostrarei agora uma frase alemã de difícil tradução. Isso se deve ao fato de que a oração subordinada causal (sem sujeito ou com sujeito indeterminado), alternativa de solução mais próxima do original, soa de maneira estranha em português.

Em alemão: “Sie gedachte, sich von Olivier noch einmal alles, wie es sich in jener verhängnisvollen Nacht begeben, erzählen zu lassen, und, soviel möglich, in ein Geheimnis zu dringen, das vielleicht den Richtern verschlossen geblieben, weil es wertlos schien, sich weiter darum zu bekümmern.”

O(a) tradutor(a) da versão em espanhol optou por uma comparação, reforçando a idéia subentendida no contexto do diálogo de Scudéry com la Regnie, de que ela interessava-se mais do que os juízes pela solução do caso de Brusson:

“Pensaba que Oliverio le repitiese lo ocurrido aquella fatal noche y ver si lograba penetrar en un misterio que se escapaba a la perspicacia de los jueces porque no tenían tanto interés como ella en descubrirlo.”

Pelo contexto da frase, julguei conveniente atribuir a *juízes* a função de sujeito da oração subordinada causal:

“Planejou, então, pedir a Olivier que lhe contasse mais uma vez tudo o que acontecera naquela noite fatídica e, tanto quanto possível, almejou desvelar o segredo que se mantinha velado aos juízes, talvez porque não considerassem importante continuar a investigação.”

3) Neste exemplo, a informação omitida na versão espanhola não deixa conseqüências relevantes na trama, contudo, por serem recorrentes, os cortes pareceram-me inconseqüentes.

Em alemão: “Als sie nun herangewachsen, fand sich ein hübscher sittiger Jüngling, Claude Brusson geheissen, ein, der um das Mädchen warb. Da er nun ein grundgeschickter Uhrmacher war, der sein reichliches Brot in Paris finden musste, Anne ihn auch herzlich liebgewonnen hatte, so trug Scuderi gar kein Bedenken, in die Heirat ihrer Pflögetochter zu willigen.”

Em espanhol: “Ya mayor, conoció a un joven llamado Cláudio Brusson, que se enamoró de ella, pareciéndole muy bien a la Scuderi que se case con él, pues era un relojero muy hábil que ganaba un buen jornal.”

Em português: “Quando adulta, conhecera um rapaz bonito e de bons modos, chamado Claude Brusson, que a pedira em casamento. Como se

tratava de um relojoeiro habilidoso que ganhava o bastante para manter uma família em Paris, e que, por outro lado, havia conquistado o coração de Anne, Scudéry não hesitava em consentir o casamento de sua filha adotiva.”

A versão francesa⁵³ que utilizei foi assinada por François-Adolphe Baron Loève-Veimars. Apenas para informar sobre o impacto dessa tradução na história da recepção de “Senhorita de Scudéry” e, conseqüentemente, nos estudos da literatura de Hoffmann, comentarei o elucidativo ensaio que introduz a publicação parisiense da editora Flamarion, de 1982, de José Lambert, professor da *Universiteit Leuven*, intitulado “Loève-Veimars et la question de la traduction”⁵⁴.

Nesse ensaio, o organizador aponta para o dilema da definição dos critérios de qualquer edição que se pretenda dedicar a Hoffmann: o dilema entre uma edição reservada a um tradutor inserido na literatura da atualidade e uma outra alternativa, que seria uma combinação de textos traduzidos em outra época com uma análise comparativa. No caso da publicação Flamarion, de 1982 (assim como na edição Paris: Le Livre de Poche, 1995), optou-se pelo segundo caso: foi escolhido o trabalho de Loève-Veimars, cuja versão das obras completas de E. T. A. Hoffmann havia sido publicada na França pela Edição Renduel de 1828 a 1833 (em 20 volumes!).

Segundo José Lambert, essa versão de Loève-Veimars propagou-se e disseminou-se nas traduções posteriores graças ao sucesso de crítica e de público da edição Renduel. O ensaísta destacou, à parte, um outro tradutor de Hoffmann, também do século XIX, Henry Egmont, (“par contre, sensible qu’il est à la complexité de son modèle allemand, utilise

⁵³ *Mademoiselle de Scudéry*. Tradução Loève-Veimars. Paris: Le Livre de Poche, 1995.

⁵⁴ LAMBERT, José. “Loève-Veimars et la question de la traduction”. In: *Hoffmann. Contes Fantastiques*. Paris: Flamarion, 1982. Prefácio do volume 3. Fls. 11-32.

les procédés familiers à sés compatriotes avec plus de discrétion”⁵⁵), cujas soluções se constituíram numa vertente diversa

Para justificar a opção, Lambert demonstra como as obras de diversos outros tradutores hoffmannianos daquela época⁵⁶, seguindo uma rede de relações e filiações, convergiam para esse texto, o que conferiu ainda maior amplitude à questão em torno da legitimidade dessa tradução. O texto de Loève-Veimars teria exercido uma forte influência nas versões feitas posteriormente por outros tradutores franceses, o que serviu para perpetuar uma imagem estereotípica de E. T. A. Hoffmann como um autor *fantastiqueur*, clichê cultivado pelo tradutor de uma maneira redundante. É preciso convir que a literatura deste autor se caracteriza pelo “fantástico”⁵⁷, embora o destaque exclusivo a essa feição cerceie qualquer outro tipo de leitura.

O estigma deveu-se, por exemplo, a uma série de fatores mercadológicos, que determinavam, por exemplo, que *la sélection et l'ordre des textes sont déterminés bien moins par la volonté de fournir une vue complète ou chronologique de l'oeuvre que par le souci de gagner les faveurs du public*.⁵⁸ Além dessa recomposição da ordem dos textos que orientou a recepção do autor na França, é possível detectar a tentativa de criação do mito “autor fantástico” nas alterações/recriações

⁵⁵ Idem. P. 22.

⁵⁶ Ele se refere a La Bédollière, Marmier, Christian e Ancelot.

⁵⁷ Partindo do princípio de que a diferenciação entre natural e sobrenatural é clara, o estudioso francês Louis Vax distingue o “maravilhoso”, contos baseados no sobrenatural puro, das “histórias de horror”, contos de origem natural, e do “fantástico”, contos que deixam o leitor na incerteza quanto à natureza dos fatos narrados. Para não me desviar do objetivo deste trabalho, me limitarei aqui a mencionar algumas referências bibliográficas às quais recorri: TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992; VAX, Louis. “Thesen über das Phantastische” (Teses sobre o Fantástico). In: RICHTER, Karl. e outros. *Dimensionen des Phantastischen - Studien über E. T. A. Hoffmann* (Dimensões do Fantástico - estudos sobre E. T. A. Hoffmann). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1998.

⁵⁸ LAMBERT, José. “Loève-Veimars et la question de la traduction”. In: *Hoffmann. Contes Fantastiques*. Paris: Flammarion, 1982. Prefácio do volume 1. Fls. 6-25.

do próprio texto de Hoffmann e, no caso da edição Paris: Le Livre de Poche, 1995, nas inclusões de fotos a que me referirei a seguir.

De fato, analisando a histórica tradução francesa do conto *Mademoiselle de Scúdery*, incluída na reedição em livro de bolso, de 1979, sou obrigada a ratificar as considerações de Lambert. Pois as audaciosas inserções de documentos, fotos e explanações bastante realistas aprofundam os fatos históricos relatados superficialmente no original a respeito dos séculos XVIII, época em que transcorre a ação descrita no conto. Essas informações, inexistentes no texto de Hoffmann, aliadas a uma tradução que privilegia adjetivos e tendências fantásticas do texto, alterações feitas por Loève-Veimars, ampliam o *spectrum* de oscilação entre os dois parâmetros – realidade e mundo fantástico. Eis alguns exemplos dessas transgressões:

1) Neste primeiro exemplo, questiono a necessidade de se introduzir um parentesco, inclusive com uma nota de rodapé explicativa, que não consta do original. Vejamos o texto em alemão:

“Habt Ihr denn Anne Guiot ganz vergessen? Ihr Sohn Olivier - der Knabe, den Ihr oft auf Euern Knien schaukeltet ist es, der vor Euch steht.”

Em francês: “Avez-vous donc entièrement oublié Anne Guiot? – Votre fils (Nota de rodapé: en réalité: votre petit-fils, né de votre fille adoptive.) Olivier, l’enfant que vous berciez souvent sur vos genoux; c’est lui, il est devant vous.”

Talvez o tradutor pretendesse sublinhar o aspecto dramático do reencontro de Scudéry e Brusson, conferindo ainda mais emoção ao episódio, mas a idéia de forjar uma ligação de parentesco pareceu-me forçada. Em português, o texto ficou assim:

“— A senhora esqueceu-se completamente de Anne Guiot? O filho dela, Olivier, o menino que a senhora carregava e balançava sobre os joelhos, é que está à sua frente!”

2) As soluções de Loève-Weimars são criativas, mas chegam algumas vezes a insurgir-se contra o texto de Hoffmann, incluindo trechos que não constam do alemão. Eis uma ilustração:

Em alemão: “Manchmal wird mir wunderbar im Gemüte – eine innere Angst, die Furcht vor irgend etwas Entsetzlichem, dessen Schauer aus einem fernen Jenseits herüberwehen in die Zeit, ergreift mich gewaltsam. Es ist mir dann sogar, als ob das, was der böse Stern begonnen durch mich, meiner unsterblichen Seele, die daran keinen Teil hat, zugerechnet werden könne.”

Em francês: “Quelquefois j’éprouve un sentiment singulier: une inquiétude intérieure, la crainte de quelque chose d’effroyable suspendu sur ma tête, me saisissent puissamment: il me semble même alors comme si les crimes que ma mauvaise étoile a exécutés par moi pourraient bien être imputés à mon âme immortelle, que n’y a pris aucune part.”

Em português: “Às vezes, um sentimento singular, uma inquietude interior, um frêmito terrível vibrando longínquo no tempo cativa-me com violência. É como se os crimes que minha má estrela conduz-me a cometer pudessem ser imputados à minha alma imortal que de nada participou.”

3) As notas, como a que mostrarei neste exemplo, surgem no texto francês e tendem a considerar manifestações de supostas forças espirituais, que o original de Hoffmann não cogitou.

Em Alemão: “Es ist Cardillac! Eine unbegreifliche Angst, ein unheimliches Grauen überfällt mich. Wie durch Zauber festgebannt, muss ich fort – nach – dem gespenstischen Nachtwanderer. Dafür halte ich den Meister, unerachtet nicht die Zeit des Vollmonds ist, in der solcher Spuk die Schlafenden betört.”

Em francês: “... c’est Cardillac! Une crainte indéfinissable, une terreur sinistre, s’emparent de moi. Dirigé comme par um charme [nota de rodapé: charme: du latin *carmen*, chant. Formule (en vers ou em prose) douée du pouvoir de changer l’ordre naturel des choses et, par extension, effet exercé partout art ou pratique magique.], il faut que je marche, que je suive ce promeneur nocturne, ce somnambule. Car je tenais le maître pour tel; bien que nous ne fussions pas au temps de la pleine lune, où les malades sont atteints de cette manie pendant leur sommeil.”

Em português: “Era Cardillac! Um medo indescritível, um arrepio sinistro me percorreu. Como que cativo de um encantamento, precisei ir atrás do fantasmagórico sonâmbulo. Pois foi o que pensei a respeito do meu mestre, apesar de não estarmos em tempo de lua cheia, cuja aparição perturba os adormecidos.”

4) Além desses exemplos, considero importante acrescentar que a edição apresenta ilustrações “históricas” — “le quartier du Louvre vers 1615” (p. 49), “la Reynie” (p. 63), “vues de la Place de Grève, où avaient lieu les exécutions capitales” (p. 75) etc. —, que exacerbam o caráter de veracidade dos fatos históricos que Hoffmann empregou em sua ficção.

Essa estratégia constitui o movimento de trazer o que estava dentro de uma língua (informações inerentes ao conhecimento do

francês), talvez desconhecido noutra língua (no alemão, ou mesmo no português), para fora, e isso jamais deixa de ser louvável: a tradução. Mas se essa tradução acrescenta compulsoriamente trechos que reduzem a possibilidade de interpretação do texto, se ela cria o impasse da infidelidade com relação ao original, então eu a vejo empobrecendo a literatura: ela veda, ao invés de trazer à luz. Naturalmente a tradução de uma língua à outra é o resultado de uma leitura idiossincrática, leitura bem própria do autor (da tradução). O tradutor, no entanto, pode propositada ou inconscientemente incorrer no perigo de fazer demasiadas concessões, de forçar determinada interpretação, visando um nicho mercadológico.

Como discutirei no capítulo “Metamorfoses”, eu compreendo diferentemente a literatura de Hoffmann, sobretudo no que se refere ao conto “Das Fräulein von Scuderi”, que prefiro ler como uma expressão de uma questão artística complexa e bastante atual, pois próxima de experimentos contemporâneos, como, por exemplo, a ficção (estudada por Derrida em “La loi du genre”) e a teoria de Blanchot, autor que pretendo comentar e confrontar com Hoffmann.

Pretendo agora, a título de ilustração, justapor, para confrontação, várias versões do mesmo trecho do conto, chamando a atenção para as diferentes soluções de cada uma das versões mencionadas – a alemã, a espanhola, a francesa e a minha, em língua portuguesa. A amostra não é suficiente para dar uma idéia das nuances que as distinguem, mesmo porque não me interessa aqui destacar as diferenças para arrogar-me o direito de formular conclusões sobre o trabalho dos tradutores, e uma pesquisa comparativa mais extensa desviaria a reflexão sobre a tradução do conto para longe do meu argumento central.

Selecionei, todavia, um fragmento representativo que pudesse contribuir para aprofundar as discussões da minha tese, pois nele se evidencia a emergência da individualidade de Cardillac, personagem que

desejo analisar e explicar. Eis, portanto, um excerto original e suas traduções, lembrando que o sobrescrito refere-se a uma designação (dignóstico?) do problema que o próprio Cardillac oferece na narrativa, poucas linhas adiante:

1) alemão: *angeborene Trieb*

“Aber die Schrecken jenes fürchterlichen Augenblicks hatten *mich* getroffen. Mein böser Stern war ausgegangen und hatte den Funken hinabgeschossen, der in mir eine der seltsamsten und verderblichsten Leidenschaften entzündet. Schon in der frühesten Kindheit gingen mir glänzende Diamanten, goldenes Geschmeide über alles. Man hielt das für gewöhnliche kindische Neigung. Aber es zeigt sich anders, denn als Knabe stahl ich Gold und Juwelen, wo ich sie (sic! A gramática alemã pede dativo: *ihrer*) habhaft werden konnte. Wie der geübteste Kenner unterschied ich aus Instinkt unechtes Geschmeide von echtem. Nur dieses locket mich, unechtes sowie geprägtes Gold ließ ich unbeachtet liegen.”⁵⁹

2) espanhol: *afición*

“El susto que sufrió mi madre hizo su efecto en mí, y mi mala estrella comenzó a lanzar los rayos que habían de conducirme a mi perdición. De muy niño lo que más me gustaba eran los diamantes y las alhajas; pero la gente decía que cosa natural en los niños. Lo malo es que a mí me gustaban al punto de que en varias ocasiones llegué a apoderarme de algunas joyas. También desde muy joven

59 HOFFMANN. Op. cit.. P. 467.

sabía distinguir las joyas finas de las falsas, atrayéndome sólo las primeras (...)”⁶⁰

3) francês: *penchant natif*

“Mais l’effroi de ce terrible moment m’avait frappé. Ma mauvaise étoile s’était levée et avait lancé sur moi une étincelle qui a allumé en mon âme une des plus singulières et des plus funestes passions. Déjà, dès ma plus tendre enfance, je préférais à tous les diamants étincelants les bijoux d’or. On regarda cette manie comme um des nombreux penchants communs aux enfants; mais il fallait em juger autrement, car étant devenu plus grand, je volais l’or et les bijoux partou où je pouvais les trouver. Je distinguais, par instinct les faux bijoux des véritables, comme eût pu le faire le connaisseur le plus exercé. Ces derniers seuls excitaient ma convoitise, les autres, je n’y touchais pas, non plus qu’a l’or monnayé.”⁶¹

4) português: *tendência inata*

“O susto daquele momento medonho afetou-me. Minha estrela má ascendera e acendera em minha alma a centelha de uma das paixões mais singulares e funestas. Já nos meus primeiros anos, eu preferia a tudo diamantes brilhantes e pedras de ouro. Aquilo foi considerado como um capricho normal da infância. Com o tempo, porém, o hábito manifestou-se diferentemente, pois, quando menino, eu roubava ouro e jóia onde os encontrasse. Como o mais experiente perito, eu distinguia por instinto a pedra ordinária da

60 “La Señorita de Scudéri”. Op. cit. P.227.

61 *Mademoiselle de Scudéry*. Op. cit. P. 85.

preciosa. Só essa me seduzia, tanto a semi-preciosa como o ouro banhado eu preteria.”

Durante o trabalho de tradução, além desse estudo relativo às versões espanhola e francesa, detiveram-me vários problemas. Pretendo explicitar as maneiras que encontrei para solucionar cada uma das dificuldades, na medida em que elas se me apresentavam.

Como tenho o intuito de publicar a tradução e propiciar uma leitura clara e compreensível aos leitores brasileiros, a fluência é uma das minhas prioridades. Essa finalidade levou-me a deliberar sobre dois fatores:

- 1) a formatação do conto; e
- 2) a aproximação ou o distanciamento da língua de chegada (português).

Quanto ao primeiro fator, resolvi optar por alterar a pesada formatação do original marcada pelo texto de parágrafos muito longos, preferindo dividi-los em parágrafos mais curtos. Há um exemplo extremo de parágrafo longo no conto de Hoffmann, cuja reprodução demandaria muitas páginas. No texto em alemão, o parágrafo começa à página 478:

“Erschüttert mit dem Andenken an diesen entscheidenden Augenblick, musste Olivier innehalten. Die Scuderi, von Grausen erfüllt über die Untat eines Mannes, den sie für die Tugend, die Rechtschaffenheit selbst gehalten, rief.”

e termina na página 487:

“... und Olivier vergass sein Schicksal, alles, was ihm drohte, er war frei und selig. Auf das rührendste klagten beide sich, was sie um einander

gelitten, und umarmten sich dann aufs neue und weinten vor Entzücken, dass sie sich wiedergefunden.”

Na minha tradução — em 50 parágrafos! — o trecho correspondente começa na página 59:

“Emocionado ante a lembrança daquele momento tão doce, Olivier precisou se calar. Horrorizada com a conduta de um homem que ela julgara o modelo de virtude e retidão, Scudéry exclamou:”

e termina na página 69:

“Olivier esqueceu seu destino, tudo o que o ameaçava, ele estava feliz e bem-aventurado. Ambos lamentaram tudo o que haviam sofrido, abraçaram-se novamente e choraram arrebatados por terem se reencontrado.”

Quanto às frases, também as preferi menos extensas que as de Hoffmann, na tentativa de trazê-las para um contexto onde parece funcionar melhor a leveza coloquial do português brasileiro e o dinamismo de leitura do século XXI, dinamismo decorrente talvez da influência da experiência com outros meios (como a televisão, internet etc.). Embora os exemplos de frases longas em alemão que em português foram divididas sejam muito frequentes, e perpassem toda a tradução, cito a seguir uma amostra:

Em alemão: “Nun kam es darauf an, den König anzugehen, und dies war der schwierigste Punkt, da er gegen Brusson, den er allein für den entsetzlichen Raubmörder hielt, welcher so lange Zeit hindurch ganz Paris in Angst und Schrecken gesetzt hatte, solchen Abscheu hegte, dass

er, nur leise erinnert an den berüchtigten Prozess, in den heftigsten Zorn geriet.” (HOFFMANN: página 492)

Em português: “Chegara, portanto, o momento de dirigir-se ao rei e esse era o ponto mais difícil, devido à grande antipatia que Sua Majestade nutria contra Brusson, o qual considerava o único e terrível criminoso que durante longo tempo manteve toda Paris em pânico. A mais leve menção do fatídico processo o deixava furioso.”

Eu tentei buscar um equilíbrio, um “meio termo” entre a língua brasileira atual e a alemã do século XIX, que se apresenta “mais pesada”, devido, nesse caso, aos parágrafos longos. Dessa maneira, mantive intencionalmente um ou outro trecho com a forma mais próxima ao original, para deixá-lo soar no tom germânico.⁶² Na minha versão, portanto, não raramente, é possível se deparar com frases que vão se coordenando insistentemente numa cadeia, como a seguinte:

“Madelon acrescentou ainda uma emocionante descrição do seu amado: enalteceu a virtude, a piedade, a fidelidade, a grande consideração que ele dedicava ao mestre, que tratava como se fosse o próprio pai, e, por outro lado, de como esse afeto era plenamente retribuído, e de como Olivier, apesar da sua pobreza, fora escolhido como genro, porque sua habilidade e sua fidelidade se igualavam ao seu espírito nobre.”

⁶² As frases e os parágrafos longos são comuns na literatura de língua alemã do século XIX e início do século XX. Franz Kafka (Praga/República Tcheca, 1883-Klosterneuburg/Áustria, 1924) que embora nascido na atual República Tcheca, escrevia em língua alemã, extremou esse aspecto, por exemplo, no romance *Das Schloss* (O Castelo), de 1922, editado também em Frankfurt am Main: Fischer, 1983. O tradutor Modesto Carone, em sua tradução para o português publicada em 2000 pela Companhia das Letras, preferiu manter tanto a forma dos parágrafos como a divisão das frases do original.

Ou ainda:

“Por volta das nove e meia, a criada buscou a luz na cozinha, à qual ela chegou passando pelo saguão de entrada, e sentou-se ao lado do Mestre Claude, à mesa, com uma velha *Chronik* que ela lia, enquanto o velho seguindo o rumo dos próprios pensamentos, ora permanecia sentado na cadeira, ora se levantava e, para ficar cansado e sonolento, andava no quarto de um lado para o outro.”

Gostaria de falar também do fator concernente à aproximação ou ao distanciamento da língua de chegada. Ao traduzir o conto, fui levada a questionar: Como traduzir para o português brasileiro do século XXI um conto alemão do início do século XIX, que descreve uma ação que se desenvolve num ambiente francês dos fins do século XVIII?

Várias questões levantadas por Derrida em *Torres de Babel* dizem respeito à implicação de mais de uma língua no texto de origem: como traduzir, se a passagem não é simplesmente de uma língua a outra? Como pôr um nome no Deus ressentido que não se dispõe à tentativa de junção das línguas? Como ler *Finnegans Wake* de James Joyce com suas 60 línguas se multiplicando nos assintóticos arranjos possíveis?

Talvez a escritura de Blanchot traga uma pista que permita prosseguir, mesmo deixando sem respostas as perguntas, mesmo sem trair o texto.

Em “Traduzido de...”,⁶³ Blanchot lembra o trecho de *For whom the bell tolls* (Por quem os sinos doam), em que o herói de Ernst Hemingway, Robert Jordan, ciente da premência do último momento que viverá, repete em várias línguas a palavra *agora*: *maintenant, ahora, now*,

⁶³ BLANCHOT, Maurice: “Traduzido de...”. In: *A Parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.

heute. Em seguida, tenta o mesmo com as palavras *morte* e *guerra*. Consultemos a literatura de Hemingway:

“if your life trades its seventy years for seventy hours I have that value now and I am lucky enough to know it. And if there is not any such thing as a long time, nor the rest of your lives, nor from now on, but there is only now, why then now is the thing to praise and I am very happy with it. Now, *ahora, maintenant, heute*. Now, it has a funny sound to be a whole world and your life. *Esta noche*, tonight, *ce soir, heute abend*. Life and wife, *Vie* and *Mari*. No it didn’t work out. The French turned it into husband. There was now and frau; but that did not prove anything either. Take dead, *mort, muerto*, and *todt*⁶⁴. *Todt* was the deadeast of them all. War, *guerre, guerra*, and *krieg*. *Krieg* was the most like war, or was it? Or was it only that he knew German the least well?”⁶⁵

Nesse exercício, as palavras em alemão, seja *heute*, seja *todt*, parecem-lhe expressar melhor o que deseja exprimir, talvez porque o alemão para ele fosse uma língua mais desconhecida, mais distante. Blanchot constrói seu ensaio a partir dessa necessidade, peculiar também à literatura, de empregar fórmulas e receitas capazes de afastar de nós a

⁶⁴ (sic!) *Der Tod* é o substantivo morte e *tot* o adjetivo morto. Tanto Hemingway como Blanchot, todavia, empregam a palavra *todt*; bem como grafam o substantivo *krieg* (der Krieg, em alemão) com letra minúscula.

⁶⁵ HEMINGWAY, Ernest. *For whom the bell tolls*. Philadelphia: The Blakiston Company, 1940. P. 147.

linguagem, de elevá-la a uma certa dignidade, da qual as palavras conhecidas e corriqueiras parecem estar destituídas.

Essas foram, portanto, algumas das considerações que auxiliaram, finalmente, minhas opções pelos topônimos e antropônimos em francês, na maioria das vezes como no original de Hoffmann, desde que não engendrassem dificuldades de compreensão.

Além desses fatores, outro desafio tradutivo consistia em observar alguns aspectos que vinham se sobressaindo no decorrer da tradução e que selecionei a partir do critério de impacto na forma do conto — creio que estão bastante relacionados com a caracterização do protagonista Cardillac. Trata-se da adequação vernacular, das alterações de gênero e de estilo, bem como das alterações de musicalidade. Ilustrarei esses aspectos:

- a) adequação vernacular ao contexto (histórico e literário do século XIX):

O texto original alemão foi escrito em 1820. Assim, minhas dificuldades não se limitaram à transmissão do enredo do autor, mas extrapolavam essa tarefa, conquanto exigia em português uma expressão correspondente à do original, muitas vezes arcaica no português do século XXI. O emprego preciso do vernáculo arcaizante correspondente ao século de Hoffmann na língua portuguesa seria uma tarefa laboriosa, que ademais não asseguraria evidentemente por si só a eficácia de uma tradução. Sem a pretensão de recriar literalmente o português brasileiro antigo, tentei orientar-me pelo recurso disponível de consultar algumas fontes de época: a bibliografia da literatura brasileira dos séculos XVIII e XIX (passei a ler poesias do arcadismo mineiro, romances de Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e Machado de Assis, e a orientar-me pelas traduções e reflexões sobre versões de clássicos). Esses recursos

bibliográficos estão elencados no final do trabalho sob a rubrica literatura secundária.

Reconheço que se trata de um critério subjetivo. Durante a tradução e a revisão do trabalho, contudo, pautando-me quanto possível nos reflexos dessa bibliografia que, eu diria, constituiria a escritura ideal para traduzir Hoffmann (cronologicamente), tentei sempre evitar expressões que pudessem soar vulgares, ou visivelmente contemporâneas. Nos exemplos que transcrevo a seguir, as expressões riscadas, cuja linguagem era respectivamente coloquial e anacrônica, foram substituídas:

Em alemão: “Die edle Gestalt des ehrwürdigen Fräuleins in diesem feierlichen Anzuge hatte eine Majestät, die tiefe Ehrfurcht erwecken musste selbst bei dem losen Volk, das gewohnt ist, in den Vorzimmern sein leichtsinnig nichts beachtendes Wesen zu treiben.”

Em português: “O aspecto nobre da respeitável senhora tinha nesses trajes solenes uma majestade que suscitava profundo respeito, mesmo entre os intrigantes mais sarcásticos que costumavam ~~apontar as suas artes nas ante-salas~~ *povoar as ante-salas*.”

Em alemão: “Sie quälte sich ab mit allerlei Entwürfen und Plänen, die bis an das Abenteuerliche streiften, und die sie ebenso schnell verwarf als auffasste.”

Em português: “Atormentava-se com planos e estratégias que beiravam a ~~extravagância~~ *as raias do absurdo* e que, tão logo os concebia, os rejeitava.”

Entretanto, um dos termos em alemão que exigiu maior elaboração e pesquisa foi *Trieb*, que Hoffmann emprega duas vezes no longo monólogo de Cardillac. Desde Freud, o termo *Trieb* vem sendo traduzido como “instinto” ou como “pulsão”, sendo que a última expressão provém da tradução francesa (*pulsion*), uma palavra que não existia no português do século XIX. O professor Luiz Hanns, coordenador da tradução das obras completas de Freud (a partir do alemão) para o português, cuja publicação está prevista para 2009, expressa-se da seguinte maneira em seu *Dicionário comentado do alemão de Freud: a tradução de Trieb é uma das mais polêmicas, devido à extensa gama de significados e conotação do termo em alemão, bem como devido a peculiaridades no emprego freudiano do termo*⁶⁶.

Penso ter evitado comprometer-me com classificações psicanalíticas ao optar pela tradução de *Trieb* como “tendência”, expressão que considere mais neutra e adequada para o tom literário. Afinal, toda essa discussão decorrente do termo na obra de Freud acontece a partir do século XX, e o texto de Hoffmann sobre Cardillac foi escrito um século antes.

Da pesquisa estimulada pela curiosidade lingüística e pela preocupação com o distúrbio da personalidade do protagonista Cardillac, todavia, configurou-se um capítulo desta tese que denominei “Loucura?”.

b) alterações de gênero e de estilo:

Um conto híbrido como “A Senhorita de Scudéry” arma ciladas: algumas passagens do gênero *noturno* para o *cômico* — que analisarei num capítulo posterior quando tratar das “Metamorfoses formais” —, exigem, por conseguinte, mudanças de estilo do texto. Os enclaves

⁶⁶ HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. P. 339.

cômicos foram, às vezes, breves, e demandaram apenas um comentário, ou um parágrafo.

Uma das ardilosas alterações de tonalidade do texto de Hoffmann enseja uma narrativa que se oferece como *simulacro* de documentário sobre Paris de 1680, contida no conto. No estilo dinâmico que deve impregnar o texto jornalístico contemporâneo, esse trecho de seis páginas contextualiza a ação dramática do início do conto, no qual um sujeito irrompe casa adentro no meio da noite, mas curiosamente o pospõe.

Se na narrativa da abertura impera um tom de intimidade e suspense, no excerto informativo as frases são rápidas e precisas. Por outro lado, certas descrições sobre a virtude da personagem de Madelon compõem-se de rodeios e floreios, diferenças que observei e tentei manter, pois perfazem a essência do caráter híbrido que gostaria de apresentar.

c) alteração da musicalidade:

Dentro de um monólogo de Cardillac, emerge a passagem em que Hoffmann empregou a aliteração de uma maneira bastante evidente. Nessa mesma passagem, a hipérbole em torno dos adjetivos e verbos afinados com os substantivos comuns *jóia* e *brilho* encontram equivalentes na personalidade e na atividade iminentes na narrativa autobiográfica:

“Da fiel ihr Blick auf einen Kavalier in spanischer Kleidung mit einer blitzenden Juwelenkette um den Hals, von der sie die Augen gar nicht mehr abwenden konnte. Ihr ganzes Wesen war Begierde nach den funkelnden Steinen, die ihr ein überirdisches Gut dünkten. Derselbe Kavalier

hatte vor mehreren Jahren, als meine Mutter noch nicht verheiratet, ihrer Tugend nachgestellt, war aber mit Abscheu zurückgewiesen worden. Meine Mutter erkannte ihn wieder, aber jetzt war es ihr, als sei er im Glanz der strahlenden Diamanten ein Wesen höherer Art, der Inbegriff aller Schönheit. Der Kavalier bemerkte die sehnsuchtsvollen, feurigen Blicke meiner Mutter. Er glaubte jetzt glücklicher zu sein als vormals. Er wusste sich ihr zu nähern, noch mehr, sie von ihren Bekannten fort an einen einsamen Ort zu locken. Dort schloss er sie brünstig in seine Arme, meine Mutter fasste nach der schönen Kette, aber in demselben Augenblick sank er nieder und riss meine Mutter mit sich zu Boden.”

Na configuração atual, minha tradução do trecho é a seguinte:

“Seu olhar pousou então sobre um cavalheiro com trajes espanhóis, que portava ao pescoço uma corrente de pedrarias brilhantes da qual ela não pôde mais desviar os olhos. Todo o seu ser foi tomado por um só desejo, uma cobiça por aquele colar de pedras cintilantes que lhe parecia um objeto sobrenatural. Muitos anos antes, quando minha mãe ainda era solteira, o mesmo cavalheiro tentara render-lhe a virtude, mas fora rejeitado com desdém. Minha mãe o reconheceu na ocasião da festa no Trianon, mas agora era como *se ele, ao brilho dos diamantes reluzentes, fosse um ser de uma ordem superior, a essência da beleza. O cavalheiro percebeu os olhares ardentes e*

apaixonados de minha mãe e convenceu-se de que naquela noite teria mais sorte que outrora. Ele conseguiu aproximar-se e, mais ainda, atraí-la para um recanto isolado, longe dos amigos dela. Então, a abraçou com ardor, e minha mãe tocou a linda corrente, mas, no mesmo instante, ele caiu e derrubou minha mãe consigo para o chão.”

O grifo destaca uma das minhas tentativas, ainda em consecução, de criar em português um efeito de sonoridade equivalente, com aliteração da letra *s*. No original alemão, a confiança do “artista Cardillac” possui uma musicalidade e um ritmo notadamente bem lapidados, burilados como um poema. Expressões como: *pedrarias brilhantes, pedras cintilantes, objeto sobrenatural, brilho dos diamantes reluzentes, olhares ardentes, ardor, linda corrente* antecedem o nascimento de Cardillac e parecem anunciá-lo.

2.2.2 Intermedialidade/intertextualidade

Além da reflexão sobre a tradução do alemão para o português, incluo nesta tese esta discussão que pretende constituir uma análise dos processos de transformação do texto literário. Malgrado as exigências puristas de fidelidade ao original, as versões desestabilizam. Isso acontece na versão de uma língua para outra, como percebemos quando analisamos as conseqüências, o resultado do trabalho de tradução. Acontece também, com certeza, numa versão do texto literário para o musical, para o drama, para a ópera etc..

Observo a constelação de personagens do conto de Hoffmann e penso numa outra, que foi composta por um artista do século XX, a partir desse mesmo texto, “Das Fräulein von Scuderi”, e que prioriza a problemática do artista. Trata-se da ópera “Cardillac”, de 1926, do compositor alemão Paul Hindemith, segundo alguns críticos um dos mais importantes entre os compositores modernos.

No início dos anos 20 do século passado, após a grande repercussão e o êxito das óperas “Mörder, Hoffnung der Frauen” (Assassinos, Esperança das Mulheres), “Das Nusch-Nuschi” e “Sancta Susanna”, o jovem Hindemith interessou-se pelo tema do conto “Das Fräulein von Scuderi”, de Hoffmann e decidiu transformá-lo em ópera. Para escrever o libreto, ele convidou Ferdinand Lion. No final dos anos 50, o libretista publicou um artigo na revista literária AKZENTE⁶⁷, no qual confessou os conflitos estéticos e as dificuldades que enfrentou na elaboração do texto, fundamento para a música de Hindemith:

⁶⁷ AKZENTE era uma revista que, assim como KURSBUCH editada por Hans Magnus Enzensberger, foi de grande importância na veiculação das principais tendências artísticas da Alemanha dos anos 60, inclusive da Teoria Crítica, pois contou com a colaboração de Adorno, Marcuse etc.

“Da figura do ourives Cardillac, eu queria fazer um herói da Objetividade. Era o momento em que, como dizia o título de uma revista berlinense, a ‘Nova Objetividade’⁶⁸ estava no ar. O próprio Hindemith, com sua personalidade concisa, rigorosa, dedicada ao mundo da música e ao seu valor intrínseco acima de quaisquer sentimentalidades, indicava uma orientação que Cardillac, na medida em que amava sua obra mais que todas as pessoas, poderia incorporar.”⁶⁹

Mas o destino do personagem estava fadado a ser um caso romântico-patológico de uma alma atormentada por motivos misteriosos. No conto, a noite desempenha um papel fundamental, sendo possível fazer a analogia da ambientação da Paris noturna, local dos crimes, com a disposição interior de Cardillac. Na adaptação musical, essa característica do cenário parece ter sido inevitável também, porque tanto o 1º. como o 3º. atos do libreto se passam à noite. E a “Objetividade”, por outro lado, gaba-se de ser essencialmente diurna.

A ação, mais concisa na dramaturgia musical do que no conto, implicou necessariamente em concessões e alterações: a protagonista Scudéry, figura central no conto, desapareceu e cedeu a posição ao

⁶⁸ *Neue Sachlichkeit* (Nova Objetividade), conceito cunhado para referir-se à tendência artística que se desenvolveu na Alemanha dos anos 20, postulando uma representação objetiva e precisa da realidade. O relevo e o forte acento da concretude através da eliminação de luz e sombras em várias obras proporciona frequentemente um efeito mágico (o chamado *mágico realismo*). A representação realista foi uma rejeição artística da subjetividade do Expressionismo. As possibilidades dessa tendência eram tanto a concepção cubista e monumental como a crítica social engajada. Alguns nomes importantes: (O. Dix, G. Rosz, na pintura; E. Piscator, no teatro; W. Ruttmann, R. Siodmak, no cinema; L. Feuchtwanger, Alfred Döblin, Anna Seghers, na literatura; B. Brecht, na dramaturgia). *Meyers Grosses Taschen Lexikon*. Mannheim: B. I. Taschenbuch Verlag. Volume 15. P. 221.

⁶⁹ LION, Ferdinand: “Cardillac I e II”. In: *Akzente – Zeitschrift für Dichtung* (Akzente – Revista para Poesia). Editada por Walter Höllerer e Hans Bender. 1957. Pp. 126-132.

ourives Cardillac, que assassinava os compradores das jóias que confeccionava. O amante da filha de Cardillac tornou-se um oficial e a trama situa-se durante uma visita que o Rei Luís XIV faz ao ateliê do artista, acompanhado de uma comitiva (mais tarde, Hindemith refez vários trabalhos, inclusive a ópera no seu conjunto: na versão de 1956, a figura do amante passa a ser um aprendiz ambicioso, além disso, a cena da visita real desaparece, desvinculando a ação do século XVII).

Durante os trabalhos de versão do texto e composição musical do conto, em 1926, faltava à representação do suspense suscitado pelos crimes noturnos um motivo de salvação para o artista Cardillac: “como poderia um mortal obcecado e criminoso inspirar compreensão e empatia, talvez até mesmo simpatia e perdão?”, perguntavam-se Hindemith e Lion⁷⁰. No final do 3º. ato, Cardillac acaba sendo linchado pela massa impiedosa, como no teatro doutrinário de Bertol Brecht.

Para quem se pretendia “objetivo”, conforme o libretista Lion, foi uma confissão de impotência o resultado do empreendimento de compor uma ópera para expressar as alegrias e tristezas próprias de um artista, nas quais eles — Hindemith e Lion — se reconheciam.⁷¹ Não obstante o som do saxofone, que incluíram na tentativa de imprimir a neutralidade característica do instrumento ao conjunto da peça.

O saxofone surge em *No. 2 Szene mit Chor*, entonando pela primeira vez em solo, como o acontecimento musical mais importante da ópera. No drama, trata-se do momento em que Cardillac caminha silenciosamente no meio da massa hostil e amedrontada. O saxofone, a partir dessa expressiva introdução que altera todo o contexto musical, passa a identificar o *leitmotiv* sonoro que conduz o protagonista.

Embora eu não pretenda realizar um estudo sobre música, refiro-me à ópera de Hindemith a fim de considerar uma possibilidade concreta

⁷⁰ LION. Idem. P. 128.

⁷¹ Em 1934/5, Hindemith debruça-se novamente sobre a temática do artista, quando compõe a ópera “*Mathis, der Maler*” (Mathis, o pintor).

de versão intermedial do conto de Hoffmann, introduzindo, assim, na minha discussão, os conceitos de “intermedialidade” e “intertextualidade”. Procuro principalmente formular indagações sobre o tema e também demonstrar a atualidade do texto de Hoffmann. À luz dos mencionados conceitos, acredito que será possível compreender melhor certos aspectos da literatura hoffmanniana.

A aparentemente fragmentária análise do conto não desconsidera, todavia, a definição precisa de conceitos como meio de reunir num todo coeso minhas análises da obra do escritor alemão. Para esse fim, aproprio-me da acepção atribuída pela semióloga Mieke Bal, uma das fundadoras da ASCA⁷², segundo a qual:

“Os conceitos teóricos, ou jargões técnicos, constituem instrumentos da intersubjetividade: eles contribuem para articular compreensão, para a comunicação de uma interpretação, e para refrear a fantasia fértil (*wild gewordene Phantasie*), além de possibilitar também uma discussão baseada numa terminologia comum.”⁷³

Em cada novo capítulo estarei propondo uma análise do personagem Cardillac e do conto hoffmanniano a partir da confrontação desse objeto com certos conceitos teóricos.

⁷² A ASCA - Amsterdam School of Cultural Analysis é um grêmio para doutorandos e pós-doutorandos. A essência desse centro de pesquisas é o reflexo das principais características dos “wandernden Begriffen”/“travelling concepts”, ou “conceitos nômades”, idéia inaugurada por Mieke Bal de constituir pontes entre diferentes disciplinas através de uma metodologia interdisciplinar.

⁷³ BAL, Mieke. *Kulturanalyse* (Análise Cultural). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002. P. 10.

A partir de agora, portanto, proponho-me a desenvolver a distinção entre os termos intermedialidade e intertextualidade, com base em alguns dos estudos teóricos que se tornaram referências imprescindíveis dentro da Comunicação Social e da Semiótica.

Reporto-me primeiramente a uma pesquisa do formalista russo Mikhail Bakhtin. No estudo que realizou, principalmente com base na literatura de Fiodor Michailovitsch Dostoievski (Moscou, 1821- São Petersburgo, 1881), Bakhtin afirma que a hibridação de gêneros era uma maneira de introduzir o discurso do outro no romance, forma literária que, na sua opinião, melhor exprimia a “polifonia”. Cada nova manifestação de gênero se insere, se entrelaça e, numa seqüência de réplicas, dá continuidade ao enredo, lembrando a etimologia dos verbos latinos *enredare* e *tecere*, que se mantém no sentido literal de enredar e tecer.

Mas o princípio dialógico de Bakhtin não se limitava às manifestações verbais (ou seja, manifestações em diferentes línguas e formas lingüísticas), como se depreende do seguinte postulado:

“Por outro lado, eu gostaria de observar que uma acepção ampliada da relação dialógica também é possível: entre fenômenos significativos de toda espécie, desde que sejam expressos através de algum signo. Relações dialógicas podem acontecer, por exemplo, entre obras de arte. Essas relações situam-se certamente além das fronteiras da metalingüística.”⁷⁴

⁷⁴ BAKHTIN, Mikhail. In: MÜLLER, Jürgen E.. *Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation* (Intermedialidade – Formas de Comunicação Cultural Modernas). Münster: Nodus, 1996. P. 95.

Ainda segundo Bakhtin, a imagem ou ilustração artística de um tema implicaria numa relação interativa com as intenções verbais, ficando perpassada por essas intenções verbais, numa espécie de diálogo entre meios de expressão diferentes.

Na esteira do conceito formalista de “polifonia” estudado por Bakhtin, surgem outros estudos teóricos. Ilustra essa repercussão o trabalho de Julia Kristeva, que uniu o princípio dialógico à tradição da semiótica francesa e criou o conceito de intertextualidade, segundo o qual todo texto constituiria uma “junção de vários textos dos quais ele é, ao mesmo tempo, releitura, incremento, condensação, deslocamento e profundidade”⁷⁵. O trabalho de Kristeva orienta-se pela nova acepção de texto divulgada na revista *Tel Quel*, fundada por Phillipe Sollers — da qual participaram Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida e outros. No artigo “Teoria do Conjunto”, de 1968, o editor Sollers postula que “o texto pertence a todos, a ninguém, ele não saberia ser um produto acabado”⁷⁶.

Kristeva concebia a intertextualidade como a “inter-ação textual produzida no interior de um só texto. A intertextualidade é uma noção que será índice da maneira como um texto lê a história e se insere nela”⁷⁷. Nessa interpretação, ao colocar o “texto” como o sujeito que lê a história, Kristeva transfere para a literatura uma importante função, antes atribuída ao autor.

Resgatando a reflexão inicial de Bakhtin sobre o diálogo entre meios de expressão distintos, Kristeva amplia a idéia de “*passage d’un système de signes à un autre*”. Para sua pesquisa, a intertextualidade abrange tanto a reorganização textual que se mantém dentro do mesmo

⁷⁵ KRISTEVA, Julia: In: *A Crítica Literária do Século XX*. Jean Yves Tadié. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1992. P. 230.

⁷⁶ SOLLERS, Phillipe. Idem. P. 97.

⁷⁷ KRISTEVA, Julia. In: MÜLLER. Op. cit.. P. 97

“sistema de signos”, como também a migração de uma obra para outra de diferentes sistemas de signos, que ela descreve da seguinte maneira:

“Le nouveau système signifiant peut être produit dans le même matériau signifiant: par exemple, dans le langage, le passage peut s’effectuer de la narration au texte ; mais peut être emprunté à un matériau signifiant différent : par exemple, le passage peut s’effectuer de la scène carnavalesque au texte écrit. Nous avons étudié, dans ce sens, la formation du système signifiant romanesque comme le résultat d’une redistribution de plusieurs systèmes de signes différents : le carnaval, la poésie courtoise, le discours scolastique. Le terme d’inter-textualité désigne cette transposition d’un (ou de plusieurs) système(s) de signes en un autre ; mais puisque ce terme a été souvent entendu dans le sens banal de ‘critique de sources’ d’un texte, nous lui préférons celui de transposition, qui a l’avantage de préciser que le passage d’un système signifiant à un autre exige une nouvelle articulation du thétiq — de la positionnalité énonciative et dénotative. Si on admet que toute pratique signifiant est un champ de transpositions de divers systèmes signifiants (une intertextualité), on comprend que son ‘lieu’ d’énonciation et son ‘objet’ dénoté ne sont jamais uniques, pleins et identiques à eux-mêmes, mais toujours pluriels, éclatés, susceptibles de modèles tabulaires. La polysémie

apparaît donc aussi comme le résultat d’une appartenance à divers systèmes sémiotiques.”⁷⁸

Embora Kristeva insista em empregar o conceito de “transposition” ao invés de “intertextualité”, a proposta não logrou repercussão. Suas teses de que os processos de signos e a constituição de sentido seriam impensáveis sem a transformação de diferentes sistemas significativos foram bastante relevantes para a Teoria Literária e a Teoria Narrativa⁷⁹ (Müller: 1996. P. 99).

A importância do conceito de intertextualidade para a Teoria Literária e a Narratologia já havia sido prevista e anunciada, por Mallarmé, no século XIX, em *variations sur un sujet*:

“plus ou moins, tous les livres, contiennent la fusion de quelques redites comptées: même il n’en serait qu’un — au monde, sa loi — bible comme la simulent des nations. La différence, d’un ouvrage à l’autre, offrant autant de leçons proposées dans un immense concours pour le texte veridique, entre les âges dits civilisés ou — lettrés.”⁸⁰

Para o poeta francês, somente em estreita relação com outros textos pode-se produzir ou ler textos literários, que seriam amálgamas de outros. As idéias de Mallarmé, aliadas ao Princípio Dialógico de Bakhtin, serviram de fundamento para vários estudos estruturalistas sobre os processos intertextuais.

⁷⁸ KRISTEVA, Julia. In: MÜLLER, Jürgen E. *Op. cit.*. P. 98.

⁷⁹

⁸⁰ MALLARMÉ, Stéphane. In: MÜLLER, Jürgen E. *Op. cit.*. P. 98.

No capítulo “Metamorfoses formais”, deter-me-ei no estudo da intercalação de diferentes gêneros dentro do conto “A Senhorita de Scudéry”, recorrendo à pesquisa empreendida por Genette sobre os palimpsestos. Na minha leitura do texto hoffmanniano, a sóbria e refinada dama, personagem do conto, transforma-se, às vezes, numa macabra figura de Goya (refiro-me à imagem “Hasta la Muerte”, da página seguinte), ataviando-se com jóias vistosas aos 73 anos de idade. Por um processo semelhante passa também o ourives Cardillac, sendo que, às mudanças do caráter dos personagens, correspondem alterações de gênero narrativo, conforme mostrarei na sequência, ao analisar gradativamente as espessuras do texto.

Por enquanto, todavia, desejo deter-me no conceito de “transtextualidade”, que foi como Genette abordou esses processos de relações entre texto, cujos esboços teóricos venho apresentando. A *transtextualité* é definida juntamente com a noção do *architexte*:

“ou si l’on préfère l’architextualité du texte (comme on dit, et c’est un peu la même chose, ‘la littérarité de la littérature’), c’est-à-dire l’ensemble des catégories générales, ou transcendantes — types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. — dont relève chaque texte singulier. Je dirais plutôt aujourd’hui, plus largement, que cet objet est la transtextualité, ou transcendence textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par ‘tout ce qui le met en relation manifeste ou secrète, avec d’autres textes’. La transtextualité dépasse donc et

inclut l'architextualité, et quelques autres types de relations transtextuelles, donc une seule nous occupera directement ici, mais don't il me faut d'abord, ne serai-ce que pour cerner et baliser le champ, établir une (nouvelle) liste, qui risque fort, à son tour, de n'être ni exhaustive ni définitive." (Genette: 1982. P. 7)

Dentro do conceito de transtextualidade, Genette enumera cinco tipos de relações transtextuais:

- 1) intertextualidade: para definir este tipo, Genette parte do paradigma terminológico "intertextualidade" explorado por Kristeva (ele mesmo diz que sua acepção é mais restrita que a de Kristeva). Trata-se, neste caso, de uma relação de co-presença de dois ou mais textos, ou como acontece mais freqüentemente, da presença efetiva de um texto dentro do outro. Exemplos desse tipo são a *citação* — prática mais tradicional, com ou sem aspas; o *plágio* — emprego declarado de outro texto; e a *alusão* — enunciado espirituoso, que exige perspicácia para a suposição, do diálogo entre ele e um outro texto, que por sua vez remete para além das suas inflexões.
- 2) paratextualidade: relação geralmente menos explícita — *une mine de questions sans réponses* (GENETE: 1982. P. 10) — do texto com seu *paratexto*: título, subtítulo, notas de rodapé, epígrafes, ilustrações, sinais acessórios de erudição, que desorientam o leitor purista.
- 3) metatextualidade: relação entre textos, na qual um fala do outro sem necessariamente citá-lo. Seria uma relação metatextual crítica.

- 4) arquitextualidade: o tipo mais abstrato da classificação de Genette diz respeito a uma relação muda, que não articula mais que uma menção paratextual (um subtítulo, por exemplo), de caráter taxionômico. Genette lembra, contudo, que a determinação de um estatuto genérico de um texto cabe ao leitor/público/crítico, que pode perfeitamente aceitar ou não a reivindicação paratextual.
- 5) hipertextualidade: relação na qual um texto (hipertexto) deriva de um anterior (hipotexto). Esse *text au second degré* pode ser uma transformação simples (*transformation*) ou uma transformação indireta (*imitation*). O livro *Palimpsestes – la littérature au second degré* enfoca os diferentes tipos de hipertextualidade.

Jürgen E. Müller, professor da Universidade de Münster e autor do livro *Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation* (Intermedialidade – Formas de Comunicação Cultural Modernas), considera o estudo de Genette aquém da proposição de Kristeva. O crítico argumenta que, apesar de todo o esforço de diferenciação de textos científicos e de algumas alusões às relações e transformações mediais, a classificação de Genette ainda se reduz, como a ciência tradicional, aos textos literários⁸¹. Devido a essa predominância de orientação pela língua escrita, o trabalho de Genette, ao contrário daquele empreendido por Kristeva, pouco auxiliaria na formulação do conceito “Intermedialidade”.

Por outro lado, Kristeva, segundo Müller, já introduz no seu conceito de “Intertextualidade” a transformação entre diferentes sistemas de signos. Ela não teria, contudo, se aprofundado nas distinções dos componentes mediais desses processos de transformação. A Intermedialidade se direcionaria não somente à transformação, mas aos dinâmicos processos de “integração” das diversas estruturas mediais (que Kristeva chamou de “sistema de signos”) dentro de uma obra, assim como

⁸¹ MÜLLER. Op. cit.

às “interações”, “interferências” e “potenciais dimensões dos seus efeitos”.

Para efeito do seu trabalho de análise inter-medial, Müller utiliza uma unidade narrativa que denomina “situação”. Definindo “situação” a partir da vida real, ele a conduz, através de manifestações do cotidiano, até alguns aspectos de suas possíveis funções no “universo do texto”. Ele analisa em *close reading* uma série de exemplos de relações intermediais, abrangendo a oralidade, a escrita, a televisão, o vídeo, o cinema etc.

Pesquisas dessa natureza são cada vez mais importantes numa sociedade constituída pela multimídia, isto é, não somente pelo sistema de signos alfabéticos, mas também pelos meios digitais, filmes, equipamentos de sons, tradições orais etc., que convivem e concorrem com os textos escritos.

A inserção deste ensaio sobre intermedialidade e intertextualidade na tese constitui uma aproximação da fronteira entre literatura e outras artes, e representa a busca de uma leitura auxiliar para compreender algumas características dualistas do texto hoffmanniano, sobretudo a relação entre música e literatura, presente em seus textos, como se falou atrás. A música e o músico surgem como o duplo da literatura e do artista em Hoffmann.

Outro objetivo foi fornecer subsídios para a reflexão sobre um processo intermedial literário-operístico: que foi articulado a partir do conto estudado, “Das Fräulein von Scuderi”, à ópera “Cardillac”, compreendido pelo compositor Hindemith.

3. A ANÁLISE

3.1 Contexto do conto “A Senhorita de Scudéry”

O conto “Das Fräulein von Scuderi”, de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776-1822), foi iniciado em março de 1818 e concluído no mesmo semestre. Veio a público no livro “*Taschenbuch für das Jahr 1820. Der Liebe und Freundschaft gewidmet*” (Livro de Bolso para o ano de 1820. Dedicado ao amor e à amizade). Os editores, Irmãos Willmans, entusiasmados com o extraordinário sucesso da obra, enviaram ao autor uma caixa com 50 garrafas do vinho “Rüdesheimer Hinterhaus”, da famosa safra de 1811.⁸²

Já em outubro de 1820, o conto é inserido no volume III, da coletânea *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião)⁸³, obra publicada em quatro volumes contendo 19 contos, novelas e *Märchen*. Os contos dessa coletânea são apresentados como histórias contadas numa roda de amigos — Theodor, Ottmar, Sylvester, Vincenz, Cyprian e Lothar —, nos quais os biógrafos de Hoffmann acreditam ser possível identificar, respectivamente:

- o próprio Hoffmann;
- Julius Eduard Hitzig (1780-1849): editor, advogado, amigo e biógrafo do autor;
- o poeta Karl Wilhelm Salice-Contessa (1777-1825); e
- Johann Ferdinand Koreff (1783-1851): médico, escritor e conselheiro de governo;
- Adelbert von Chamisso (1781-1838): naturalista e escritor; e
- Friedrich de la Motte Fouqué (1777-1843): escritor.

⁸² Os editores eram também vinicultores. Esclarecimentos sobre “Das Fräulein von Scuderi”. In: *E. T. A Hoffmann*. Op. cit.. Volume 2. P. 577.

⁸³ *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião). In: *E.T.A. Hoffmann*. Op. cit.. Volume 2. P. 217.

Trata-se de um grupo que se reúne semanalmente, num total de oito encontros, a fim de renovar a amizade e divulgar a produção poética de todos eles.

No Prefácio de “Os Irmãos Serapião”, o organizador, como Hoffmann aqui mais uma vez se autodenomina, esclarece as circunstâncias que levaram à publicação:

“o que motivou este livro e sua forma foi o convite do senhor editor, para que o organizador juntasse seus contos e *Märchen* espalhadas em jornais e livros de bolso, acrescentasse alguma novidade se quisesse, bem como reunisse novamente os amigos com inclinações poéticas depois de longa separação no dia de São Serapião.”⁸⁴

Trata-se, portanto, de um contexto produzido posteriormente à primeira publicação do conto, à maneira de *Decameron* — coletânea de 100 novelas de Giovanni Boccaccio (Itália, 1313-1375), escritas entre 1348-53, que são narrativas de um grupo de amigos, homens e mulheres que narram histórias uns para os outros — ou, conforme comparação proposta pelo organizador Hoffmann, à maneira de *Phantasia* — coleção de textos de Ludwig Tieck⁸⁵ (Alemanha, 1773-1853), em que os contos propriamente ficam inseridos numa espécie de sarau literário.

⁸⁴ Hoffmann Werke. Op. cit. P. 9. Traduzido por M. A. B.

⁸⁵ TIECK, Ludwig. *Phantasia*. In: *Ludwig Tieck Schriften* (Obras de Ludwig Tieck). Volume 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985. “Ao invés de prefácio”: assim intitulou Tieck a introdução da coletânea “An (a) A. W. Schlegel”, cujo primeiro parágrafo traduzo a seguir, como ilustração:

Foi uma bela época de minha vida, quando primeiramente conheci a você e também ao seu irmão Friedrich; mais bela ainda, quando nós e

A partir da primeira história, “O Anacoreta Serapião”, os amigos desenvolvem o “serapionisches Prinzip” (princípio serapiônico), uma espécie de pauta para suas criações. Eles resolvem seguir o exemplo do protagonista do conto que narra a história de Serapião, na medida em que “ele era um autêntico poeta, tinha visto de verdade o que expressava e, por isso, suas palavras comoviam coração e alma”.⁸⁶ Depreende-se dos diálogos que a expressão *de verdade* estende-se também às visões da imaginação, o que torna o âmbito da coletânea de contos configurados sob o *princípio serapiônico* bastante abrangente. Para melhor situar o contexto de *Os Irmãos Serapião*, apresento, a seguir, a minha tradução do conto “O Anacoreta Serapião”. Lamentavelmente, precisarei me abster de traduzir os comentários feitos pelos amigos serapiônicos, devido à sua longa extensão.

Eis o conto, portanto, que abre e orienta a coletânea:

Novalis vivemos juntos pela arte e pela ciência e nos encontrávamos em diversos empreendimentos. Agora, o destino nos separou há muitos anos. Senti sua falta em Roma e, da mesma forma, mais tarde, em Viena e Munique. A saúde precária impediu-me de procurá-lo, no local onde você residia; só em espírito e na lembrança eu podia viver com você.

⁸⁶ Idem.

O Anacoreta Serapião⁸⁷

Vocês sabem que há muitos anos eu passei uma temporada em B***, cidade situada na mais encantadora região do sul da Alemanha. Como de hábito, eu costumava fazer uns longos passeios, sozinho, sem guia, embora bem que precisasse de um.

Certo dia, então, cheguei a uma floresta espessa e, quanto mais procurava caminho e atalho, mais perdia qualquer vestígio que fosse de rastro humano. Finalmente, a floresta tornou-se mais clara e eu percebi, não muito longe de mim, um homem com uma bata marrom de anacoreta, um largo chapéu de palha na cabeça e uma longa e desgrenhada barba preta. Sentado sobre uma rocha à beira de um precipício, ele mantinha as mãos cruzadas e olhava ao longe, imerso em seus pensamentos.

Aquele quadro tinha algo de estranho e singular, eu senti um arrepio por todo o corpo. Essa sensação é inevitável quando aquilo que vimos em figuras, ou se conhece de livros, surge subitamente na vida real. Pois lá estava sentado na minha frente, em pessoa, o anacoreta dos velhos tempos da cristandade, nas selvagens montanhas de Salvator Rosa.

Mas, logo concluí que um monge andarilho não é um fato extraordinário por essas bandas e me aproximei ousadamente a ele, perguntando como sair da floresta e voltar a B***. Ele me avaliou com olhar sombrio e então falou com uma voz abafada e solene:

— Você se comporta de modo muito leviano e irrefletido, interrompendo com uma pergunta banal a conversa que estou tendo com os dignos senhores reunidos ao meu redor! Eu bem sei que a mera curiosidade de me ver e de me ouvir falar trouxeram-no a esse deserto,

⁸⁷ "Der Einsiedler Serapion". In: *Die Serapionsbrüder - Gesammelte Erzählungen und Märchen, herausgegeben von E. T. A. Hoffmann* (Os Irmãos Serapião - obra completa dos contos e contos de fadas, editado por E. T. A. Hoffmann). In: *E. T. A. Hoffmann Werke* (Obras de E. T. A. Hoffmann). Op. cit., P. 217. Tradução: Maria Aparecida Barbosa.

mas veja que agora não tenho tempo para falar com você. Meu amigo Ambrósio de Camaldoli está voltando para Alexandria, vá com ele.

Depois disso, o homem se levantou e afastou-se do precipício. Foi como

se eu estivesse sonhando. Bem próximo, ouvi o ruído de uma carroça, abri caminho através dos arbustos, cheguei a uma trilha e avistei um camponês que acabava de passar por ali com uma charrete de duas rodas, corri e ainda o alcancei rapidamente. Pouco depois ele me deixou na estrada principal para B***. No caminho, contei-lhe minha aventura e perguntei quem era aquele estranho homem da floresta.

— Ah, meu prezado, respondeu-me o camponês, ele é um homem digno que se diz Sacerdote Serapião e já há muitos anos mora na floresta, numa cabaninha construída por ele mesmo. O povo diz que ele não é bom da cabeça, mas, na verdade, trata-se de um senhor piedoso e amável, que não faz mal a ninguém e, a nós do vilarejo, nos edifica com palavras pias e dando-nos bons conselhos como só ele é capaz.

O lugar onde eu havia me encontrado com o anacoreta ficava apenas a duas horas de B*** e, assim, imaginei que ali eu provavelmente descobriria mais a respeito dele, e isso de fato aconteceu. O Doutor S*** esclareceu-me tudo.

Esse eremita fora outrora uma das cabeças mais brilhantes e cultas de M-. Além disso, ele provinha de uma família proeminente e, nesse caso, como era de se esperar, mal terminara seus estudos, tinham-lhe confiado uma importante função diplomática, que ele desempenhou com fidelidade e zelo. Aos seus conhecimentos aliava-se um extraordinário talento poético, tudo que ele escrevia era animado por uma fantasia ardente e um gênio especial e clarividente. Seu humor insuperável e sua jovialidade faziam dele uma companhia das mais agradáveis e gentis que se poderia imaginar.

Foi sendo bem-sucedido no trabalho e, aos poucos, recebeu promoções, tinham-no incumbido de uma importante missão, quando ele desapareceu de M- de maneira inexplicável. Todas as investigações foram inúteis e as explicações frustravam-se por um motivo ou outro.

Depois de algum tempo, nos confins das montanhas tirolesas, surgiu um homem que, vestindo uma bata marrom, pregava nos vilarejos. Depois ele se recolheu à floresta mais selvagem, onde vivia como eremita. O acaso quis que o Conde P*** se deparasse com esse homem que se dizia Sacerdote Serapião. Imediatamente, o conde reconheceu nele seu infeliz sobrinho, desaparecido de M-.

Levaram-no para casa à força, ele se enfureceu. Todas as artes dos mais renomados médicos de M- não puderam melhorar a horrível condição do infeliz. Trouxeram-no para B*** e internaram-no no hospício e aqui, realmente, o método psíquico do médico que à época dirigia a instituição aliviou ao menos a sua fúria. Ou porque aquele médico, fiel à sua teoria, deu-lhe oportunidade para escapar, ou porque ele próprio achou os meios para fazê-lo, o fato é que ele fugiu e manteve-se escondido durante um certo tempo.

Finalmente, Serapião apareceu na floresta, a duas horas de B***, e aquele médico esclareceu que, se tivessem verdadeira compaixão do infeliz, não quisessem expô-lo novamente à fúria e à cólera, se quisessem vê-lo tranqüilo e feliz à sua maneira, então teriam que deixá-lo na floresta em total liberdade. Ele se responsabilizava por qualquer consequência. A evidente reputação do médico impôs-se, as autoridades policiais contentaram-se em transferir ao juizado do próximo vilarejo o acompanhamento à distância do infeliz, e o êxito confirmou a previsão do médico.

Serapião construiu para si uma cabana graciosa que era, dentro de suas limitações, até confortável, fabricou mesa e cadeira, trançou uma esteira de junco para dormir e criou um jardim onde cultivava legumes e

flores. Sua mente não parecia transtornada, exceto por aquela idéia de que era o eremita Serapião, que no tempo do Imperador Décio fugira para o deserto de Tebas e que, em Alexandria, padeceu a morte por martírio. Ele era capaz de conduzir uma conversa espirituosa e, não raramente, percebiam-se vestígios daquele humor brilhante e mesmo daquela jovialidade que animaram outrora sua personalidade. Ademais, aquele médico considerou seu mal incurável e desaconselhou seriamente qualquer tentativa de recuperá-lo para o mundo, devolvendo-lhe sua situação anterior.

Vocês bem podem imaginar que meu anacoreta não me saía mais da cabeça e que eu sentia uma vontade irresistível de revê-lo. Mas, vejam só a minha tolice! Eu queria nada menos que compreender a fundo a idéia fixa de Serapião. Li Pinel, Reil, todos os livros possíveis e acessíveis sobre a loucura, eu acreditava que talvez me tivesse sido reservado, atrevido psicólogo, médico leigo, levar um raio de luz ao espírito obscurecido de Serapião.

Além do estudo sobre a loucura, eu não deixava de me familiarizar com a história de todos os serapiões — pois, na história dos santos e mártires, há nada menos que oito — e, assim preparado, numa bela manhã, eu procurei meu anacoreta.

Encontrei-o no seu jardimzinho, trabalhando com pá e enxada e cantando uma canção de louvor. Pombos selvagens comiam os grãos que ele espalhara, voavam e circulavam ao seu redor, e um jovem cervo olhava curioso através das folhas da parreira.

Dessa maneira, ele parecia viver em total harmonia com os animais da floresta. Nenhum vestígio de loucura poderia ser percebido em seu rosto, cujos traços suaves testemunhavam tranquilidade e serenidade raras. Isso mostrava que o Dr. S*** em B*** tinha razão. É que, ao saber da minha decisão de visitar o anacoreta, ele me aconselhara a escolher uma manhã serena, porque Serapião então teria o espírito mais aberto,

mais disposição para conversar com estranhos, ao contrário do que sucedia às tardes, quando ele fugia de todo contato humano.

Quando Serapião percebeu minha presença, largou a pá e veio ao meu encontro amigavelmente. Eu disse que estava cansado da minha longa caminhada e que desejaria descansar um pouco.

— Seja bem-vindo, disse ele, o pouco que tenho está ao seu dispor.

Assim dizendo, levou-me a um banco à porta da sua cabana, trouxe uma mesa para fora, serviu pão, uvas deliciosas e uma garrafa de vinho, e convidou-me com hospitalidade a comer e beber, ao tempo em que se sentava num banquinho e saboreava o pão com muito apetite e esvaziava uma grande caneca de água.

Na verdade, eu não sabia como entabular a conversa, como deveria empregar minha experiência psicológica para sondar aquele homem tranqüilo e sereno. Finalmente, concentrei-me e comecei:

— O senhor se chama Serapião, prezado senhor?

— Sim, respondeu, a Igreja deu-me esse nome.

— A história mais antiga refere-se a vários santos famosos com esse nome. Um abade Serapião, que se destacou pelos seus atos de bondade, o erudito bispo Serapião, mencionado no livro *De viris illustribus*, de Jerônimo.

Houve também um monge Serapião. Segundo consta do "Paraíso", de Heráclito, quando Serapião voltou do deserto tebano e foi para Roma, ele ordenou a uma virgem que a ele se juntara, afirmando ter renunciado ao mundo e à concupiscência que, para prová-lo, ela saísse nua com ele pelas ruas de Roma. Como ela recusasse, ele a repudiou. "Você mostra", disse-lhe o monge, "que ainda não está integrada na natureza e só quer agradar as pessoas, não acredite em sua grandeza, não se gabe de ter superado esse mundo!"

Se não me engano, prezado senhor, esse monge sujo (assim o chama o próprio Heráclito) foi o mesmo que à época do Imperador Décio padeceu o mais horrível dos martírios. Após quebrarem-lhe as juntas dos membros, atiraram-no do alto de imensos rochedos."

As faces de Serapião estavam pálidas e, em seus olhos, ardia uma chama escura. Ele disse:

— Foi isso mesmo, mas esse mártir nada tem em comum com aquele monge que em sua ira asceta lutou até mesmo contra a natureza. O mártir Serapião a que o senhor se refere sou eu mesmo."

— Como?, disse eu num tom falso de surpresa. O senhor julga ser aquele Serapião que há muitos séculos morreu da maneira mais cruel?

— É possível que o senhor ache isso inacreditável, e eu admito que isso deve mesmo soar estranho para aqueles que não podem ver além do alcance do próprio nariz. Mas é isso mesmo. A onipotência divina deixou-me sair ileso do meu martírio, porque constava do decreto eterno que eu vivesse algum tempo a serviço de Deus aqui no deserto de Tebas. Uma forte dor de cabeça e também um violento reumatismo nos membros, só isso, me recorda ainda de vez em quando as torturas padecidas.

Nesse ponto acreditei ter chegado o momento de iniciar a cura. Comecei do cerne da questão e dissertei com erudição sobre a doença da idéia fixa que acomete as pessoas uma vez ou outra e, por si só, arruína o organismo até então perfeito. Mencionei aquele erudito que por nada se levantava da cadeira porque temia então bater com seu nariz na janela, de frente para o vizinho; mencionei o abade Molano que dissertava razoavelmente sobre qualquer assunto e só não saía do quarto por receio de ser imediatamente devorado pelas galinhas, já que ele pensava ser um grão de cevada.

Concluí que a troca do próprio eu com alguma personalidade histórica transforma-se freqüentemente em idéia fixa. Nada mais tolo,

nada mais incoerente poderia haver, pensava eu, que chamar de deserto de Tebas à pequena floresta que era percorrida diariamente por camponeses, caçadores, viajantes e andarilhos e que só distava duas horas de B***, e chamar a si mesmo pelo mesmo nome do santo fanático que padeceu de martírio há vários séculos.

Serapião ouvia-me em silêncio, parecia sentir a pressão das minhas palavras e mergulhar numa profunda reflexão. Então, considerei que convinha dar o golpe decisivo, levantei-me, peguei ambas as mãos de Serapião e chamei com voz forte:

— Conde P***, desperte desse sonho pernicioso que o envolve, jogue fora esses trajes odiosos, retorne à sua família que se aflige por você e ao mundo que tem o justo direito de solicitá-lo!

Serapião observava-me com um olhar penetrante, então um sorriso sarcástico brincou em seus lábios e faces e ele respondeu lento e calmo:

— O senhor falou bastante e expressou sua dúvida magnificamente, e com sabedoria, permita-me agora replicar com algumas palavras. Santo Antônio, assim como todos os homens da igreja que se retiram do mundo para a solidão, são perseguidos freqüentemente por horríveis fantasmas torturadores que, invejosos da bem-aventurança interior dos abençoados por Deus, os importunam até serem vencidos e vergonhosamente desacreditados. Comigo acontece o mesmo.

Uma vez ou outra, procuram-me pessoas movidas pelo demônio que querem me fazer crer que eu seja o Conde P***, de M-, para tentar atrair-me às maneiras da corte e a todo tipo de existência perversa. Quando a oração não basta, seguro-lhes pelos ombros e os atiro para fora, fechando cuidadosamente meu jardimzinho. Eu estou quase comportando-me da mesma forma com o senhor. No entanto, isso não será necessário. O senhor é o mais frágil de todos os antagonistas que me apareceram e eu o baterei com suas próprias armas, isto é, com as armas da razão.

Se o assunto é a loucura, e se um de nós sofre desse mal, então aparentemente o seu caso é bem mais grave que o meu. O senhor afirma que é idéia fixa o fato de eu me considerar o próprio mártir Serapião, e bem sei que muitas pessoas pensam a mesma coisa, ou talvez só finjam pensá-lo. Se eu for realmente louco, só mesmo um mais louco pode presumir estar em condições de dissuadir-me da idéia fixa que gerou a loucura. Se isso fosse possível, logo não haveria mais louco sobre a terra, pois o homem poderia dispor de sua força mental, que não é sua propriedade e sim um bem confiado por poderes superiores.

Se eu não for louco, mas o mártir Serapião, então, mais uma vez, trata-se de uma tola iniciativa dissuadir-me disso e querer induzir-me à idéia fixa de ser o Conde P***, de M-, e destinado à grandeza. O senhor disse que o mártir Serapião viveu há vários séculos e que, conseqüentemente, eu não poderia ser aquele mártir, provavelmente porque os homens não podem permanecer tanto tempo na terra.

Em primeiro lugar, o tempo é um termo tão relativo como o número, e eu poderia lhe dizer que, pela minha concepção do tempo, mal se passaram três horas, ou como o senhor queira marcar o decorrer do tempo, desde que o Imperador Décio me mandou executar. Mas, então, o senhor poderia ainda contradizer-me somente com *a* dúvida, de que uma vida tão longa como a minha é sem precedentes e contrária à natureza humana.

O senhor tem conhecimento da vida de todos os homens que existiram sobre toda a terra para poder pronunciar a expressão "sem precedentes"? O senhor iguala a onipotência divina à medíocre arte do relojoeiro que não pode salvar da ruína a máquina morta? O senhor diz que o lugar onde estamos não é o deserto de Tebas, mas uma pequena floresta, situada a duas horas de B*** e cruzada diariamente por camponeses, caçadores e outras pessoas. Prove-me isso!

Nesse ponto eu pensei ser possível desconcertá-lo. E exclamei:

— Muito bem! Venha comigo, em duas horas estaremos em B***, e o que eu afirmo estará comprovado.

— Pobre e cego tolo, disse Serapião, que distância nos separa de B***! Mas, supondo que eu o siga de fato a uma cidade que o senhor chama de B***, o senhor poderia me convencer de que nós realmente só andamos duas horas, que o lugar a que chegamos é mesmo B***?

Se eu então afirmo que o senhor está acometido pela incurável loucura de tomar o deserto de Tebas por uma pequena floresta, e a remota, remota Alexandria pela cidade B*** do sul da Alemanha, o que o senhor poderia objetar? A velha controvérsia não teria fim e nos arruinaria a ambos.

E tem mais uma coisa que o senhor deveria considerar seriamente. O senhor certamente tem notado que esse que lhe fala leva uma vida serena e tranqüila, em paz com Deus. A vida interior só desabrocha dessa maneira após uma experiência de martírio. Agora, se o poder eterno decidiu cobrir com um véu aquilo que aconteceu antes do martírio, não seria uma abominável ação diabólica puxar esse véu?

Com toda minha sabedoria, lá estava eu, diante desse louco, embaraçado, envergonhado! Ele me derrotou com a coerência da sua loucura e reconheci toda a dimensão da tolice da minha iniciativa.

Serapião pareceu perceber bem o meu estado de espírito, observou-me com um olhar que expressava a mais pura e natural amabilidade, e então disse:

— Há pouco eu julguei que o senhor não era um antagonista mau e, de fato, não o é, talvez seja um ou outro, talvez o próprio diabo o tenha atizado a tentar-me. Acontece que o senhor me acha diferente do que imaginara ser o anacoreta Serapião, e isso explica sua dúvida.

Embora eu viva aquela devoção inerente a quem consagra toda sua vida a Deus e à Igreja, desconheço o cinismo ascético em que decaem

muitos dos meus irmãos e, com isso, ao invés da força louvável, demonstram fraqueza interior, perturbação do espírito.

O senhor poderia me acusar de loucura, se me encontrasse naquelas terríveis circunstâncias a que os próprios fanáticos possuídos com frequência se entregam. O senhor imagina encontrar o monge Serapião, aquele cínico monge, pálido, emagrecido, desfigurado pela vigília e pela fome, com joelhos trêmulos, quase incapazes de se manterem, vestido com uma bata suja e ensangüentada, todo o medo, o horror dos pesadelos pavorosos no olhar sombrio que levou Santo Antônio ao desespero. Ao invés disso, o senhor se depara com um homem tranqüilo e sereno.

Eu também passei por esses tormentos, instigados em meu coração pelo próprio inferno, mas quando despertei com os membros dilacerados e com a cabeça despedaçada, o espírito iluminou meu íntimo e deixou meu corpo e minha alma se restabelecerem. Tomara, meu irmão, que o céu lhe permita gozar já na terra a tranqüilidade e a serenidade que me reanimam e fortalecem. Não tema o arrepio da solidão absoluta, só através dela floresce vida no coração piedoso.

Serapião, que pronunciara as últimas palavras com autêntica ênfase sacerdotal, silenciou-se agora e ergueu o olhar radioso em direção ao céu.

Como haveria de ser diferente, como eu poderia evitar a sensação inquietante de medo? Um louco, que exalta sua condição como uma magnífica dádiva divina, dizendo que só nele há tranqüilidade e serenidade e, plenamente convicto, me desejando do fundo do coração um destino semelhante! Pensei em ir embora imediatamente, Serapião começou a falar num outro tom:

— Evidentemente, o senhor não pode imaginar que esse deserto áspero e inóspito com frequência torna-se movimentado demais para minhas tranqüilas contemplações. Eu recebo diariamente visitas dos

homens mais extraordinários. Ontem estive aqui Ariosto, pouco depois Dante e Petrarca, hoje à noite estou esperando o teólogo Evagrio e, assim como ontem o assunto foi poesia, tenciono abordar, hoje, as novas questões da igreja.

Às vezes, subo até o cume daquela montanha, de onde com o tempo claro se vê nitidamente as torres de Alexandria, e ante meus olhos sucedem-se os mais maravilhosos acontecimentos e feitos. Muitos outros também acharam isso inacreditável e pensam que estou imaginando coisas, que as visões que na vida exterior realmente acontecem diante de mim seriam criadas pela minha mente, pela minha fantasia. Acho isso o cúmulo da tolice.

Não é a mente que pode conceber tempo e espaço do que acontece ao nosso redor? Claro, o que ouve, o que vê, o que sente em nós? Serão talvez as máquinas mortas que chamamos de olhos, ouvidos, mãos etc., e não a mente? Será que a própria mente cria um mundo condicionado por tempo e espaço no íntimo e deixa aquelas outras funções a um princípio que habita dentro de nós? Que incoerência! Agora, se é apenas a mente que compreende o acontecimento à nossa frente, então acontece de fato o que ela reconhece.

Ontem mesmo Ariosto comentava sobre as imagens de sua fantasia e dizia que havia criado figuras e casos que jamais existiram em tempo e espaço. Eu contradisse, afirmando que isso seria possível, sim, e ele teve que admitir que apenas a falta de conhecimento mais elevado leva o poeta a querer classificar no reduzido espaço do seu cérebro o que ele, graças à sua vidência, contempla diante de si. Mas só mesmo após o martírio chega-se àquele conhecimento nutrido pela vida em profunda solidão.

O senhor não parece concordar comigo, talvez não me compreenda? Evidentemente, como um filho do mundo poderia, mesmo com a melhor das boas-vontades, compreender as ações e atitudes do

anacoreta abençoado por Deus! Deixe-me contar-lhe o que aconteceu diante de mim, hoje, quando o sol se elevava e eu estava no cume daquela montanha.

Serapião contou então uma novela construída e conduzida como só o mais talentoso poeta espirituoso, com a mais apaixonada fantasia, poderia fazê-lo. Todos os personagens destacavam-se com uma espessura plástica, com uma vida ardente, que o ouvinte tinha de acreditar, arrebatado, envolvido pela violência mágica como num sonho, que Serapião vira de fato tudo aquilo do alto da sua montanha. A essa novela seguiu-se outra, e mais uma, e mais uma, até que o sol do meio-dia atingiu seu ponto culminante. Então, Serapião levantou-se do seu banco e exclamou, olhando ao longe:

— Lá vem meu irmão Hilarião, que na sua extrema rigidez sempre se zanga comigo, porque eu me dedico a companhias estranhas.

Compreendi o aviso e me despedi, perguntando se me seria permitido retornar. Serapião replicou com um suave sorriso:

— Ei, meu amigo, eu pensei que você fosse sair rapidamente desse deserto que não parece corresponder absolutamente nada ao seu modo de vida. Mas, se lhe agrada se estabelecer nas proximidades durante uma temporada, então você será sempre bem-vindo na minha cabana e no meu jardim! Talvez eu ainda consiga converter quem veio até mim como um antagonista malvado! Cuide-se bem, meu amigo!

Não posso, de forma alguma, descrever a impressão que essa visita ao infeliz me causou. Por um lado, sua metódica loucura, na qual ele encontrava a salvação de sua vida, provocava-me calafrios e, por outro, eu admirava seu grande talento poético, sua jovialidade e todo o seu ser, que respirava a mais calma abnegação do espírito puro, me emocionava profundamente.

Quanto mais eu visitava meu anacoreta, mais o estimava. Ele estava sempre alegre e falante e eu evitava assumir atitudes de médico

psicólogo. A sagacidade e a penetrante inteligência com que meu anacoreta falava sobre a vida em todas as suas formas, eram dignas de admiração, mas era bastante estranho como ele desenvolvia acontecimentos históricos a partir de motivos profundos e totalmente diferentes de toda idéia estabelecida.

Mas, por mais que a sagacidade de suas noções me impressionasse, se eu de vez em quando me permitisse retrucar que nenhuma obra histórica mencionava as circunstâncias especiais às quais ele se referia, então ele assegurava com um brando sorriso que, sem dúvida, nenhum historiador do mundo poderia saber aquilo tão precisamente quanto ele, que o teria ouvido diretamente das próprias pessoas, quando elas o visitavam.

Precisei deixar B*** e só retornei depois de três anos. Era outono avançado, talvez meados de novembro, se não me engano era dia 14, quando saí para visitar meu anacoreta. De longe, eu ouvi as badaladas do pequeno sino que fora colocado sobre sua cabana, e me senti estremecer por uma premonição. Finalmente cheguei à cabana, entrei. Serapião jazia na sua esteira, de costas, com as mãos cruzadas sobre o peito. Eu pensei que ele estivesse dormindo. Cheguei mais perto, só então percebi que ele havia morrido!

Ao sair da cabana, profundamente comovido, abalado pela visão do morto, o manso cervo que me chamara a atenção anteriormente pulou em minha direção, lágrimas claras brilhavam em seus olhos, e os pombos selvagens me circundavam com arrulhos amedrontados, com inquietos lamentos fúnebres. Quando eu estava indo para o vilarejo, a fim de anunciar a morte do anacoreta, os camponeses já vinham com um esquife. Eles disseram que, pelas badaladas do sino numa hora tão insólita, tinham compreendido que o devoto senhor havia se deitado para morrer, e realmente morrera.

Esclarecimentos sobre o conto “O Anacoreta Serapião”

B***: Bamberg

Salvator Rosa: (1615-1673) pintor e poeta italiano, de temperamento inquieto e talento eclético por quem Hoffmann sentia grande empatia, foi uma personalidade que viveu realmente. Escreveu odes e canções e, principalmente, sátiras literárias e musicais. Suas pinturas mostram muitas regiões selvagens, montanhosas, escabrosas.

Ambrosio de Camaldoli: seu nome de família era Traversari (1386 até 1439), humanista e abade dos camaldolenses, uma ordem de eremitas fundada em 1012 em Camaldoli, na Toscana.

Sacerdote Serapião: Serapião Sindonita, eremita egípcio do século IV, cuja única vestimenta constituía-se numa bata de linho (em grego "sindon").

Dr. S***: Dr. Friedrich Speyer, médico em Bamberg, amigo de Hoffmann.

Hospício de B***: St. Getreu, cujo diretor era o Dr. Adalbert Friedrich Marcus, bastante estimado por Hoffmann.

Imperador Décio: imperador romano (249-251), que conduziu a primeira sistemática perseguição dos cristãos.

Deserto de Tebas: deserto egípcio.

Pinel: Phillippe Pinel (1745-1826), médico alienista, autor do texto *Traité médico-philosophique sur l'aliénation mentale*, Paris 1801.

Reil: Johann Christian Reil (1759-1813), médico prático, pesquisou a constituição do sistema nervoso. Autor de *Rhapsodien über die*

Anwendungen der psychischen Curmethode auf Gesteszerrüttungen (Halle 1803).

Jerônimo, em seu *De virus illustribus* (repertório, lista): Jerônimo (aproximadamente 347-419), teólogo da Dalmácia. Trata-se aqui de Serapião, Bispo da Antióquia (século II), ou do Bispo de Thmuis (?), (século IV).

Heráclito, no seu "Paraíso": Heraclides Eremita (século IV e V), diácono de Constantinopla e Bispo de Éfesos. O episódio encontra-se no 24º capítulo do seu "Paraíso" (livro?, ensaio? poema?), uma história dos patronos da igreja.

Abade Molano: Gerhard Walter Molanus (1633-1722), abade de Loccum (cidade alemã). Hoffmann conhecia a anedota de Johann Zimmermann (1728-1795), do livro em 4 volumes: "Über die Einsamkeit" (Sobre a Solidão) - (1784/1785, 2ª parte. P. 76 ff.

Santo Antônio: eremita no Egito e patrono dos monges (aproximadamente 250-356).

Ariosto, Ludovico: (1474-1533), poeta italiano, autor do épico *L'Orlando furioso*.

Evagrio: ou Evagrio da Antióquia (século IV), cuja ocupação era a escrita, ou Evagrio Escolástico (aproximadamente de 536- até depois de 594), famoso por sua erudição gramático-retórica.

Hilarião: Hilarião de Gaza (288-371), eremita no sul da Palestina, indicado por Jerônimo (página 20 do livro citado) como fundador do monasticismo na Palestina.

3.2 Fortuna Crítica do conto “Das Fräulein von Scuderi”

Gostaria de abordar agora, brevemente, a fortuna crítica de E. T. A. Hoffmann, especificamente os textos críticos sobre o conto “Das Fräulein von Scuderi”. Principalmente na Alemanha, mas também na França, país no qual as obras do autor foram muitas vezes publicadas, a bibliografia crítica concernente ao autor é bastante extensa e seria exaustivo comentá-la. Por conseguinte, eu precisei fazer um recorte e me detive em alguns estudos mais sugestivos e polêmicos relacionados a este conto, por considerar que, neste caso, as concepções contraditórias sobre a literatura de Hoffmann ficam mais evidenciadas.

Coincidentemente, quase todos os estudos que li sobre “A Senhorita de Scudéry” estão praticamente restritas à questão do gênero. Eu me reportarei, a seguir, aos estudos publicados na revista *Comunicações da Sociedade Hoffmanniana* (Hoffmann-Gesellschaft), instituição que busca polarizar as pesquisas sobre o autor e sua obra.

Em artigo publicado em 1964 na mencionada revista, Klaus Kanzog⁸⁸ procura mostrar como o conto evolui sob a forma de uma narrativa policial. Ele aponta os elementos criminalísticos presentes, concentrando-se na figura detetivesca de Scudéry, que, a partir do momento em que se torna ouvinte das confissões — de Olivier Brusson e do Conde de Miossens —, passaria a desempenhar o papel de advogada. Por exercê-lo com brilhantismo, ouve finalmente o elogio do rei, segundo o qual ela deveria ser advogada do parlamento.

Ainda segundo o estudo de Kanzog, os depoimentos das testemunhas e as revelações dos vários segredos (provas) que vão gradativamente se complementando adquirem um valor jurídico. Em

⁸⁸ KANZOG, Klaus. “E. T. A. Hoffmanns Erzählung Das Fräulein von Scuderi als Kriminalgeschichte” (O conto A Senhorita de Scudéry de E. T. A. Hoffmann como Conto Policial). In: *Mitteilungen der Hoffmann-Gesellschaft* (Comunicações da Sociedade Hoffmanniana) 11, Bamberg, 1964. P. 1-11.

Hoffmann, então, seria possível reconhecer, além da figura do detetive, o “sistema de provas ocultas” (System der versteckten Hinweise) com relação ao criminoso. Ambos os pólos constituem aspectos determinantes na configuração das “histórias de detetive” e de crime (“policiais”).

No número 27, de 1981, a mesma revista publicou o artigo de Gisela Gorski, “‘A Senhorita de Scudéry’ como História de Detetive”⁸⁹. A pesquisadora apresenta alguns elementos que conduziriam à classificação do conto como história de detetive, mas, no entanto, conclui refutando sua argumentação inicial. Segundo Gorski, as críticas de Hoffmann às máximas do Iluminismo e sua abordagem da noite impedem o estabelecimento de um gênero que alia justamente a clareza dos indícios e a astúcia para fazer combinações de pistas e decifrações de mistérios.

Nesse ensaio, Gorski apresenta várias restrições a respeito do conto de Hoffmann. Uma delas, por exemplo, parte da autoconfiança de Scudéry, que espera descobrir algumas pistas para a solução do caso durante a conversa com Brusson, isto é, ela acredita na própria perspicácia para perceber pormenores que a justiça talvez tenha negligenciado. Gorski chama a atenção para a configuração diametralmente oposta entre a detetive e la Regnie (representante da lei), uma oposição nem tanto intelectual, mas principalmente caracterológica. A pesquisadora critica tais diferenças e afirma que nos futuros romances de detetive essas gradações viriam a ser mais sutis.

Concordo com a pesquisadora: não por achar que a justiça tenha sido posteriormente representada de uma maneira mais flexível nos romances policiais do que o foi através do personagem la Regnie neste conto. Na literatura do gênero, desde os anos 20 do século passado, mais ou menos, alguns detetives incorporam atributos negativos tradicionalmente legados aos criminosos. Segundo uma tendência dos

⁸⁹ GORSKI, Gisela: “Das Fräulein von Scuderi als Detektivgeschichte” (A Senhorita de Scudéry como História de Detetive). In: Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft (Comunicações da Sociedade Hoffmanniana) 27, Bamberg, 1981. P. 1-15.

romances *noir*, surgidos, sobretudo, no rastro dos heróis Phillip Marlowe, de Raymond Thornton Chandler (E.U.A.: 1888-1959) e Spade, de Dashiell Hammett (E.U.A, 1894-1961), este último autor dos clássicos *O Falcão Maltês*, *Continental Op* e *Seara Vermelha*, os detetives passam a ser caracterizados, em vários romances, como sujeitos solitários, grosseiros e mesmo violentos. Uma ilustração representativa do tipo é o sarcástico e duro detetive Karl Craven, criação de um dos roteiristas mais requisitados pela produtora cinematográfica Hollywood no pós-guerra, Jonathan Wyatt Latimer (1906-1983). Naturalmente não estou incluindo todos os detetives nesse rol: Miss Marple, por exemplo, a curiosa velhinha, heroína de Agatha Christie é uma exceção.

Um outro importante ensaio referente ao conto “A Senhorita de Scudéry” é o de Richard Alewyn⁹⁰. Trata-se da mais influente e categórica postulação do pioneirismo do gênero “história de detetive” dentro da fortuna crítica de Hoffmann. Segundo Alewyn, esta narrativa encerra, juntamente com motivos secundários, os três elementos que constituem o romance de detetive:

- o primeiro elemento seria o crime, ou a série de mortes que sucedem no início, com a respectiva elucidação final;
- o segundo seria o suspeito inocente e o insuspeito culpado; e,
- o terceiro, a detecção, executada, não através da polícia, mas de alguém de fora.

Um outro elemento, não necessariamente indispensável, seria o “quarto fechado” (locked room).

Essa discussão a respeito do gênero do conto será por mim retomada e complementada no capítulo “Metamorfoses formais”, dedicado exclusivamente ao assunto. Adianto, contudo, essas opiniões

⁹⁰ ALEWYN, Richard: “Ursprung des Detektivromans”. In: R. A., *Problem und Gestalten*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1974. Pp. 351-54. Originalmente: “Das Rätsel des Detektivromans”. In: *Definitionen*, org. por Adolf Frisé, Frankfurt am Main: Klostermann, 1963. PP. 117-136.

sobre o conto, porque acredito que trazem contribuição relevante para os estudos sobre “A Senhorita de Scudéry”.

Finalmente, gostaria de mencionar o trabalho de Karin Volobuef, que, no ensaio mencionado “E. T. A. Hoffmann: ‘Urheber einer der ersten brasilianischen Kurzgeschichten’” (E. T. A. Hoffmann: ‘Autor de um dos primeiros contos brasileiros’), divulga a descoberta de que “Os Assassinos Misteriosos ou A Paixão dos Diamantes”, o conto de Justiniano José da Rocha, é uma versão para o português da versão francesa que Latouche fez de “A Senhorita de Scudéry”.

3.3 O escritor E. T. A. Hoffmann e seus temas

“Denn niemand kennt sich,
insofern er nur selbst
und nicht auch zugleich ein anderer ist.”
Novalis

“Sagen Sie mir, wer ist dieses leblose Gespenst,
das mich jeden Abend stundenlang anstarrt
und dann lautlos verschwindet?”
E. T. A. Hoffmann, “Meister Floh”¹

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann nasceu a 24 de Janeiro de 1776, em Königsberg (cidade da antiga Prússia, hoje Calingrado/Rússia). A partir de 1803, quando começa a escrever suas primeiras composições musicais, ele passa a substituir seu terceiro prenome por Amadeus, uma homenagem ao compositor que tanto admirava, o austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (Salzburg, 1756-Viena, 1791).

Hoffmann tinha dois anos de idade à época da separação dos pais e do retorno da mãe para a casa dos irmãos com a criança pequena. O tio/tutor de Hoffmann determinou que o garoto seguiria a carreira jurídica, segundo a tradição da família. À irmã mais jovem da mãe, tia Charlotte Wilhelmine, ele atribuiu suas primeiras recordações musicais. No romance *A Visão do Gato Murr*, o personagem compositor Kreisler fala sobre os claros lampejos de memória que às vezes lhe sobrevêm, trazendo fatos ocorridos na mais tenra infância. E descreve então a magia dos momentos que passou em companhia da tia, que o embalava cantando

¹ Pois nenhuma pessoa se conhece enquanto só for ela mesma e não simultaneamente também uma outra. Novalis

Diga-me, quem é esse fantasma sem vida, que todas as noites me encara horas a fio e então, em silêncio, desaparece? Hoffmann, “Mestre Pulga”.

com voz maviosa. O personagem comenta, a seguir: “o despertar para a clara consciência se manterá sempre como um mistério” (HOFFMANN 1967: Volume 3. P. 204).

Sobre essas influências prematuras na formação de uma criança medita um outro personagem do escritor: Cardillac, do conto “A Senhorita de Scudéry”, que destaco para efeito desta pesquisa. Cardillac explica sua conduta criminoso e a cobiça em relação ao ouro como conseqüências de um choque vivido pela mãe durante o período de gestação. A partir de um estudo empreendido por Freud sobre a estética hoffmanniana, creio ser possível dar uma interpretação desses argumentos do texto literário, no capítulo “Loucura?”. Prossigamos, por ora, com as informações sobre a vida e a obra de E. T. A. Hoffmann.

Conforme a prescrição do tio, o jovem dedica-se aos estudos de Direito e assume o primeiro cargo como Conselheiro de Governo em Posen, importante centro comercial e capital da província Grande Ducado de Posen (Polônia), que desde 1793 fazia parte da Prússia. Em 1802, aconteceu um escândalo: o funcionário Hoffmann ridicularizou um benemérito municipal através de caricaturas, e, em virtude desse desrespeito, foi desterrado para a província. Este episódio parece se repetir bem mais tarde em sua vida, quando é descoberta a sátira contra o Chefe de Polícia Kamptz, dentro do conto “Meister Floh. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde” (Mestre Pulga. Um Conto em Sete Aventuras de Dois amigos).

A grande ambição de Hoffmann era tornar-se compositor e, para isso, estudava música com afinco. No teatro, como diretor musical e produtor de cenários (a figura do diretor de teatro só surgirá no século XX), participou da representação de dramas de Calderón de la Barca², de

² Pedro Calderón de la Barca (Madri, 1600-1681), ao lado de Lope de Vega, o mais importante dramaturgo espanhol da Época de Ouro. Diferentemente do outro, sua obra inspirou-se exclusivamente na tradição erudita da Antigüidade e da Cristandade. Suas comédias, autos e pequenas peças caracterizam-se pelos efeitos bem calculados de

“Hamlet”, de Shakespeare, de “Don Giovanni” e “O Rapto do Seralho”, ambas de Mozart.

Em 1809, Hoffmann escreveu seu primeiro texto, “Ritter Gluck – uma lembrança do ano de 1809”, que foi então publicado no “Allgemeinen Musikalischen Zeitung” (Jornal de Generalidades Musicais), de Berlim. No conto, emocionado com a potência de uma música que sintetizava ódio, amor, desespero e fúria, o narrador abraçou o músico extraordinário e perguntou:

“ — O que é isso? Quem é o senhor?

(...) Solenemente, ele se aproximou de mim, tocou minha mão suavemente e respondeu com um sorriso estranho:

— Eu sou o Cavaleiro Gluck!”

O subtítulo do conto é “uma lembrança do ano de 1809”. Naturalmente, trata-se de um enigma, pois o homenageado de Hoffmann nesse conto, o compositor Christoph Willibald Gluck (Berching/Alemanha, 1714-Viena, 1787), que postulava a reforma da ópera como gênero,³ morreu em 1787. Ele não poderia, portanto, 22 anos após sua morte, ter se encontrado com o narrador.

A influência da música nos textos que começa a escrever e a publicar, a partir daí, é evidente nos temas, no movimento das figuras, nas

cenários, nuances psicológicas, sobretudo dos personagens femininos, e pelo estilo metafórico.

³ No livro *Uma Nova História da Música*, Otto Maria Carpeaux explica o programa de Gluck: “os enredos mitológicos deveriam ser da maior simplicidade e de mais forte efeito trágico. Eliminar-se-iam a vazia pompa barroca, os arabescos do *bel canto* exibicionista dos virtuosos da garganta.” Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. P. 134. A música de Gluck teria a simplicidade do novo classicismo, inaugurado pelo contemporâneo Winckelmann que, por sua vez, estudava a arte a partir da escultura grega.

antropomorfoses, nas graduais transformações dos cenários, no ritmo. Nesse sentido, Hoffmann deixou um documento elucidativo sobre a forma como esquematizava uma narrativa escrita. Em 24.03.1814, numa carta ao editor, ele explica como imaginava o romance *Os Elixires do Diabo*⁴: o início da obra seria um *grave sostenuto*, em seguida haveria um *andante sostenuto e piano* e, finalmente, *allegro forte*.⁵

Sobre o conto “Princesa Brambilla – um *capriccio* segundo Jakob Callot, de E. T. A. Hoffmann”⁶, o próprio autor esclarece: “musicalmente, eu diria que falta uma passagem de um tom para o outro, de forma que o novo acorde bate sem as necessárias preliminares. De fato, pode-se dizer que o *capriccio* se inicia com uma dissonância insolúvel”.⁷

Esse conto, eu gostaria de acrescentar, contém uma instigante reflexão sobre outra forma artística: o teatro itinerante. Numa das partes de “Kreisleriana”, Hoffmann escreveu sobre o teatro itinerante uma espécie de ensaio estético e descreveu a apresentação de uma companhia de comédia, o que é um indício de que o autor já vinha há anos pesquisando o *métier*⁸ para compor suas fabulações em “Princesa Brambilla”. Na ficção, inspirada em 8 ilustrações de Jacques Callot, o jovem ator de teatro de improviso Giglio Fava é o protagonista. Ilusão e magia são os ingredientes das misteriosas metamorfoses de Giglio em

⁴ *Die Elixire des Teufels - nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners - Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier* (Os Elixires do Diabo - documentos póstumos do Irmão Medardo, de um capuchinho - publicados pelo autor de Quadros Fantásticos à maneira de Callot). In: E. T. A. HOFFMANN. Op. cit. Volume 1. Fls. 279-561.

⁵ WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle. E. T. A. Hoffmann. Hamburg: Rowohlt, 1966. P. 24.

⁶ “Prinzessin Brambilla - ein Capriccio nach Jakob Callot von E. T. A. Hoffmann, mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern” (Princesa Brambilla - um capricho segundo Jakob Callot, com 8 ilustrações segundo folhas originais de Callot). In: E. T. A. HOFFMANN. Op. cit. Volume 3. Fls. 5-126.

capriccio: (capricho) é a imprecisa denominação para uma peça de fantasia em prosa normalmente apenas esboçada. WILPERT, Gero von. Op. cit.. P. 123.

⁷ WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle. Op. cit.. P. 24.

⁸ “Höchst zertreute Gedanken” (Reflexões altamente dispersas). In: “Kreisleriana”. In: E. T. A. HOFFMANN. Op. cit.. Volume 1. P. 45.

Príncipe Assírio Chiapperi e de sua namorada, Giacinta, em Princesa, durante o carnaval de Roma, quando ambos, como que por encanto, vivem um autêntico conto de fadas. Esse conto insere o fabuloso na realidade e propõe o contato de um jovem consigo mesmo, estimulando-o à maturidade espiritual.

Por sua vez, o próprio Hoffmann dividia-se de fato entre a vida burguesa e a artística, já durante sua permanência em Plock, e, em seguida, em Varsóvia, quando passou a residir com a polonesa Mischa. Ao representar mais tarde a vida burguesa, os “filisteus” em seus contos e romances, o autor provavelmente se deixará inspirar pelas experiências desse período, no início de sua carreira, quando a união com Mischa suscitava escândalos e as dificuldades financeiras motivavam crises. Em 1803, escreveu ao seu amigo Hippel: “depois de passar quase dois anos sendo julgado e tendo suportado além da minha dignidade a massa tagarela esganiçando e querendo doutrinar-me, o julgamento do mundo tornou-se indiferente para mim”.⁹

O exemplo mais evidente dessa temática da hostilidade burguesa é o conto “O Pote de Ouro” sobre o estudante Anselmo, morador da cidade de Dresde. Embora tenha um aspecto sonhador e possa sugerir ser uma pessoa sem ambições, o jovem protagonista almeja ascensão profissional dentro dos ideais burgueses: “onde estão vocês, sonhos ditosos de um futuro feliz, como eu imaginava orgulhoso que ainda poderia tornar-me um secretário titular” (HOFFMANN 1967: Volume 1. P. 128). No início do conto, essa pretensão convive com a prodigiosa fantasia do estudante, sua capacidade de imaginar e enxergar além das formas convencionais. Mas, finalmente, graças ao seu “espírito infantil” (HOFFMANN 1967. Volume 1. P.), Anselmo opta pela poesia representada no conto pelo Reino Atlântida. O próprio narrador do conto será levado a reconhecer

⁹ WARNECKE, Rolf. “Vita E. T. A. Hoffmann”. Fls. 177-187. In: *TEXT + KRITIK. Volume especial E. T. A. Hoffmann*, editado por Heinz Ludwig Arnold. München: kritik GmbH, 1992. P. 181.

que, apesar do fardo e das carências da sua vida cotidiana, ele também possuía uma índole infantil, o que lhe dava o direito a um quinhão no reino poético.

As ilustrações dessa representação do conflito vida artística/vida burguesa que perpassam vários de seus textos, na verdade, não faltam. Tratemos, contudo, de mais um caso.

No conto “Mestre Pulga”, Hoffmann emprega a fortuna narrativa dos “contos populares” — sobre os quais me debruçarei com mais vagar no capítulo “Metamorfoses formais” — e cruza o mundo das princesas e dos príncipes com o cotidiano dos cidadãos de Frankfurt. Para misturar elementos tão díspares, o autor recorre ao humor e à alegoria¹⁰, criando situações bem cômicas com figuras bizarras, como o protagonista Peregrinus Tyss. A fim de proporcionar uma idéia de como Hoffmann prepara a atmosfera risível e grotesca, traduzo, a seguir, um breve trecho desse conto, no qual o autor descreve a expectativa do jovem personagem na noite de Natal:

“Peregrinus encontrava-se num quartinho escuro, localizado ao lado da sala suntuosa onde o Menino Jesus costumava presente-á-lo¹¹. Ele se esgueirava de um lado para o outro, pé ante pé, encostava a orelha numa porta e tentava adivinhar o que acontecia na sala, logo se sentava quieto num canto e aspirava de olhos fechados os místicos aromas do marzipã e dos confeitos natalinos que afluíam

¹⁰ Pode-se dizer que a alegoria é uma expressão figurativa, empregada para dar uma idéia viva de algo abstrato nas artes plásticas e na poesia. Enquanto o símbolo “significa”, a alegoria “é” a referência. Exemplo: *Liebe* é amor, velho é idoso. Exemplo de alegoria bastante relevante no romantismo alemão: a flor azul de Novalis (do romance *Heinrich von Ofterdingen*) como poesia.

¹¹ Na Alemanha, as crianças acreditam que o Menino Jesus traz os presentes de Natal. Nota da tradutora.

até seu esconderijo. Então, sentia um arrepio de prazer, quando, ao abrir os olhos novamente, os raios de luz brilhantes o ofuscavam e, vindos através das fendas das portas, saltitavam para lá e para cá na parede.”

“Finalmente soou o sino de prata, as portas do quartinho foram abertas e Peregrinus precipitou-se para dentro da sala num grande mar de fogo de coloridas e cintilantes luzes. Peregrinus ficou extasiado ante a mesa, sobre a qual os mais lindos presentes estavam dispostos com graça e elegância. Só um “*ah!*” aflorou do seu peito. Jamais a árvore de Natal havia carregado frutos tão finos! Lá estavam todos os doces que se possa imaginar, entremeados por algumas douradas e maçãs douradas dos jardins dos Hesperídeos¹² pendiam das hastes que se curvavam sob o doce peso.”

“O estoque de brinquedos de primorosa qualidade era indescritível: incluía pequenos soldados de chumbo, figuras de caça e caçador e também maravilhosos livros ilustrados. Ele ainda não ousava tocar aqueles ricos presentes; só tentava vencer o encantamento e acreditar que estava mesmo vivendo aquela felicidade.”
(HOFFMANN 1967: Volume 4. P. 8. Traduzido por Maria Aparecida Barbosa)

Esse idílio infantil seria bastante corriqueiro se não viéssemos a descobrir, logo adiante, que o jovem Peregrinus tinha 36 anos de idade!

¹² Hesperídeos eram as ninfas da mitologia grega que cresciam juntamente com o dragão Ladão no remoto ocidente (o termo ocidente, por sua vez, pode ser designado poeticamente por hespérios) sobre as maçãs douradas que Gaia, mãe-terra, fez germinar como presente de bodas para Zeus e Hera. N. da t.

Por ser bastante susceptível a fantasias, o jovem fica conhecendo a família Lämmerhirt e se enreda numa seqüência de acontecimentos insólitos. Quem até então permanecia retraído e comedido, sem nada conhecer da vida, começa finalmente a passar por aventuras e experiências mirabolantes. Para ajudar o companheiro a vencer a insensatez e a ingenuidade que o caracterizam, o novo amigo, Mestre Pulga, adapta à pupila de Peregrinus um “microscópio de pensamentos”. Através dessa lente, o herói começa a perceber as simulações e adquire a capacidade de ver as pessoas como elas realmente são. A alegoria da lente constitui a faculdade da razão, que o guia na busca da identidade como adulto.

Nesse conto, além da ignorância burguesa (*philiströse Dummheit*) e do mundo da fantasia, há também a felicidade *Biedemeier*¹³, pela qual o protagonista finalmente opta.

Na análise da sinistra loucura do personagem literário Cardillac, eu pretendo me referir às divergências entre as diferentes feições de caráter de um personagem, o que nós chamamos de *duplo* e os alemães de *Doppelgänger*, isto é, aquele que anda do lado. Para ilustrar o emprego do *duplo* na literatura hoffmanniana, cito como exemplo o conto “Signor Formica”, personagem que emprega todos os artifícios e fantasias disponíveis no arsenal do teatro para unir numa só pessoa ele próprio e o famoso pintor Salvator Rosa¹⁴.

Um exemplo da voz do *duplo* fazendo-se ouvir através do interlocutor do personagem aparece no conto “Nußknacker und

¹³ O termo *Biedermeier* refere-se à cultura da época 1815-1848 nos territórios de língua alemã. O retraimento nas esferas sociais íntimas foi uma consequência da restauração política (dos territórios invadidos pelos franceses). O aconchego familiar doméstico e os círculos de amizade tornam-se as bases da *cultura Biedemeier*.

¹⁴ “Signor Fórmica”. In: *Hoffmann Werke* (Obras de Hoffmann). Berlim-Darmstadt-Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. Volume II. Fls. 745-823.

A respeito do pintor e poeta Salvator Rosa, personagem real que Hoffmann transforma em personagem da sua ficção, vide esclarecimentos sobre o conto “O Anacoreta Serapião”.

Mausekönig” (O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos)¹⁵, no qual o Padrinho Drobélmeier relata às crianças da família Stahlbaum as aventuras da garota Maria, apaixonada pelo quebra-nozes em formato de boneco que a família adquire no Natal. O enredo desse conto é bastante complexo, pois contém uma sucessão intrincada de ações envolvendo o “real” (ficção que se refere à realidade de Berlim, contemporânea de Hoffmann) e o imaginário (o universo onírico da protagonista Maria).

O conto tornou-se célebre graças à música para o balé “O Quebra-nozes” composta pelo russo Peter Tchaikovsky, em 1891. Todos os anos, por ocasião do Natal, essa peça de balé é reapresentada em palcos do mundo todo. O mais intrigante nessa narrativa de Hoffmann é a curiosa relação das crianças com Drobélmeier, o padrinho, que é como um tutor para elas. Embora essa pessoa assustadora e bastante estranha conte histórias terríveis, nem um pouco infantis, as crianças insistem em ouvi-lo, incansáveis e fascinadas.

Tanto em “O Quebra-nozes e o Rei dos Camundongos” como em “Princesa Brambilla” a atmosfera ameaçadora e misteriosa do texto possui um aspecto grotesco que, invariavelmente, como tantas vezes sucede na literatura do autor, excita à hilaridade. Um dos objetivos desta tese é mostrar como o escritor obtém essa síntese cômica em seus textos a partir da característica ambigüidade — horror e humor —, o que provavelmente ficará mais claro com a análise sobre metamorfoses de gênero que empreenderei a partir do conto “A Senhorita Scudéry”.

¹⁵ “Nußknacker und Mausekönig” (O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos). In: *Hoffmann Werke* (Obras de Hoffmann). Op. cit. Volume II. Fls. 194-246.

Brincando até muito tarde em frente ao armário de bonecos, a protagonista adormece. Desperta adoentada. Apesar disso, ou exatamente por estar febril, Maria, uma criança no geral bastante dedicada, compartilhará as dores e a angústia do boneco que lhe revela estar em guerra contra o terrível camundongo de sete cabeças. O rei dos camundongos quer vingar a morte da mãe, a Senhora Mauserinks, pisoteada pelo jovem Drobélmeier (na verdade, o quebra-nozes antes do encanto). Durante o conflito, o pequeno monstro de sete cabeças tortura a garota Maria com chantagens e ameaças. No final, ela se restabelece e o pequeno herói quebra-nozes vence a guerra. Agradecido pelo apoio, ele a convida a conhecer o reino dos bonecos.

Na ficção, cidades como Dresde, Atlântida, Frankfurt am Main, Famagusta ou mesmo uma garrafa de cristal representam, às vezes, passagens topográficas que remetem às metamorfoses de um *eu* para o *outro*, feições de uma só personalidade.

Quando afirmo que a vida pessoal de Hoffmann também esteve sempre marcada pela dualidade, refiro-me aos dados de sua biografia e às duas vertentes totalmente distintas, que marcaram sua vida profissional. Por um lado, temos o funcionário público que chegou a galgar altos postos como jurisconsulto. Era um cidadão prussiano, educado para ser pontual e correto, conforme descrevem seus biógrafos.

À época da guerra napoleônica — como se sabe, o imperador francês Napoleão Bonaparte invadiu vários territórios prussianos entre 1806-1815 —, a administração prussiana foi suspensa. Hoffmann recusou-se a prestar juramento de fidelidade aos franceses, o que lhe custou, por alguns anos, a interrupção da carreira. Mas, após a restauração política, em 1816, ele reassume, como Conselheiro de Governo em Berlim, uma posição de grande responsabilidade, que desempenhou com seriedade. A partir de 1821, Hoffmann, inclusive, passa a integrar o Supremo Senado de Apelação Judicial: a mais elevada instância do poder judiciário. Parece-me difícil imaginá-lo nesse papel.

Sim. Porque, por outro lado, através dos textos que o consagraram, a irreverência é a primeira marca que se sobressai. Apesar de profundamente irreverentes, esses textos do escritor Hoffmann caracterizam-se também pela coerência na identificação dos tons de voz e caráter das figuras. Por conhecer bem os meandros da administração pública, por exemplo, ele atribuía a cada personagem, dependendo da categoria dentro da hierarquia burocrática, a correspondente dose de naturalidade ou de pedantismo do vernáculo. A maneira irônica e o comportamento social fora dos padrões convencionais desse funcionário

público eram perdoados pelos superiores, provavelmente devido às suas qualidades jurídicas.

A segunda vertente da vida profissional de Hoffmann, a vertente do artista, ramifica-se¹⁶. A princípio, músico e compositor. Além disso, ele sempre foi um habilidoso caricaturista e profundo conhecedor da arte pictórica: sua obra literária está perpassada por reflexões e análises a respeito de pinturas, cores, traços, estilos.

Já mencionei a admiração que ele nutria pelo ilustrador Jacques Callot. Gostaria de registrar que duas outras de suas coletâneas (e vários contos seus) têm relações explícitas com a arte pictórica:

Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta); e também

Nachtstücke (Quadros Noturnos), sendo que *Stuck*, nesse caso, é usado na acepção de *Gemälde* = quadro. Trata-se de uma referência à pintura que criava efeitos de claro-escuro. O mais famoso representante do gênero foi o holandês Gerrit van Honthorst (1590-1656), apelidado "Gherardo delle Notti", na Itália, onde viveu de 1610 a 1620 (em Roma).

Embora nutrisse admiração por diversos pintores e tivesse conhecimento das técnicas e das impressões que a arte pictórica podia causar, Hoffmann manifestava sempre preferência pela música. O certo é que, no final das contas, ele próprio, que se expressava através de ambas, acabou se tornando conhecido, como sabemos, por meio de uma outra forma de expressão: a literatura.

Durante a invasão francesa, quando Hoffmann esteve afastado da sua função jurídica e burocrática, ele viveu um período de sérias dificuldades financeiras, tentando, sem sucesso, o reconhecimento

¹⁶ Neste início de 2004, foi lançada uma biografia de Hoffmann, que parece ressaltar justamente sua eclética capacidade artística: BRAUN, Peter. *E. T. A. Hoffmann, Dichter, Zeicher, Musiker* (E. T. A. Hoffmann, Poeta, Desenhista, Músico). Düsseldorf: Artemis & Winkler, 2004.

profissional de sua arte. A partir de 1808, passa a residir em Bamberg, onde participou intensamente da vida cultural: foi regente de orquestra, diretor de cenários no Teatro de Bamberg e professor particular de música.

Nessa época, ele interessou-se pelos estudos de Filosofia Natural (Schelling), Ciências Naturais, Medicina e novas terapias sobre doenças psíquicas. Começa a estudar profundamente os textos de um cientista seu contemporâneo, Gotthilf Heinrich Schubert, tais como *Noções do Lado Negro da Ciência* e *Simbolismo dos Sonhos*. Schubert defendia uma tese, segundo a qual uma mentalização superior (espécie de mediunidade ou conhecimento profético) poderia ser alcançada nas condições de sono induzido através do magnetismo, sonambulismo, loucura ou outras situações semelhantes.¹⁷

Com infatigável ardor, Hoffmann dedicava-se a essas leituras científicas do início do século XIX e se comprazia em divulgar excertos desses conhecimentos em sua literatura. As noções da incipiente ciência psíquica o fascinavam, e vão redundar numa forte influência sobre várias de suas obras, nas quais tentou descrever e representar os abismos e as intuições da alma humana.

Outros estudiosos seus contemporâneos, aos quais Hoffmann recorria com frequência, eram o francês Philippe Pinel (segundo Foucault o libertador dos loucos das correntes) bem como Johann Christian Reil. Da mesma maneira que o primeiro cientista, esse último também reivindicava um tratamento médico mais humano para os doentes mentais. A recomendação terapêutica do médico Reil não se limitava à argumentação racional, tema que Hoffmann satirizou no conto “O Anacoreta Serapião”, constante desta tese. Ele sugeria, além das argumentações, a excitação dos sentidos e da fantasia, através de terapia

¹⁷ Segundo MAHLENDORF, Ursula. “Die Psychologie der Romantik”. Fls. 590-604. In: *Romantik-Handbuch. Op. cit.* P. 595.

teatral, compensação com estímulos agradáveis etc.. Essas teorias de Reil, concebidas sem a experiência com pacientes, tiveram uma grande repercussão no tratamento de doentes mentais na Alemanha.¹⁸

Não são, entretanto, como veremos, as referências literais na obra de Hoffmann aos estudos da incipiente psicologia que atrairão Freud, mais tarde. O psicanalista partiu de um interesse pela estética da literatura, como ele próprio explicou no seu ensaio chamado “Das Unheimliche”, e procurou investigar, sobretudo no texto hoffmanniano, a literatura que provoca medo e horror. Porquanto esses efeitos são resultantes do repertório de Hoffmann, e perfazem o contraste com informações teóricas, científicas e reflexões constantes do texto a respeito de arte e música.

Como afirmei, antes de tudo, Hoffmann era músico.

Essa circunstância será fundamental para o surgimento do seu mais bem elaborado personagem segundo a crítica, o compositor Johann Kreisler. Hoffmann descreveu essa figura como um espírito excitado, desprovido da fleuma e do equilíbrio necessários à criação.

“Assim, acontecia, pois, que os amigos não conseguiam convencê-lo a escrever suas composições, ou que ele, de fato, deixasse intacto o que escrevera. Às vezes, ele compunha noite adentro entusiasmado; depois acordava o amigo, que morava ao lado, para tocar o novo trecho que concebera rapidamente — chorando de alegria pelo êxito —, exaltava-se como o mais feliz dos mortais, mas no dia seguinte jogava a maravilhosa composição no fogo.”
(HOFFMANN 1967: Volume 1. P. 21)

¹⁸ MAHLENDORF. *Op. cit.* P. 596.

Esse artista era acometido, como se depreende da descrição, de uma crise, que o impedia de reconhecer e valorizar o que fazia, fato que se refletia num trabalho de composição incessante e sempre incompleto, experiência similar à do joalheiro Cardillac, que estudarei com base nas teorias de Blanchot, mas que também comparo a Kreisler e a outros personagens equivalentes da literatura de Hoffmann.

Ao personagem Kreisler, Hoffmann atribui a escritura das 13 “Kreisleriana”, ensaios curtos, que são publicados no “Musikalische Zeitung” (Jornal de Música) entre 1810 e 1813, nos quais o regente de orquestra e compositor expressa suas críticas, suas concepções estéticas, não desprovidas, todavia, de uma forte dose de ironia, inclusive com os próprios sentimentos e idéias.

As “Kreisleriana” possuem um lado ficcional, no qual se trata tanto da correspondência entre Kreisler e um certo Barão Walborn, como de saraus musicais, durante os quais Kreisler se entedia por ter de acompanhar ao piano cantores diletantes etc. A partir desse contexto ficcional, o autor disserta sobre teatro, ópera, pintura, música.

Para Hoffmann, a música expressava idéias e sentimentos, como uma “linguagem do coração”. Por isso, o mistério da arte musical não era deste mundo; pois na natureza não se poderia encontrar protótipos para o músico, assim como há para o pintor ou o escultor. Numa língua divina, a música fala de um lugar distante e leva consigo o ouvinte ao “reino espiritual do infinito” (HOFFMANN: Vol. 1. P. 39). À capacidade de conceber melodias, ele compara o conhecimento da essência do universo; à música, ele se refere como “sânscrito da natureza expressa em tons” (in Tönen ausgesprochene Sanskritta der Natur: HOFFMANN: Vol. 1. P. 39). Essas considerações de “Kreisler” o colocam, por assim dizer, como um

precursor da "Metafísica da Música"¹⁹, que Arthur Schopenhauer escreveria mais tarde, além de apresentarem afinidades com idéias que Richard Wagner viria a expressar.

Para Schopenhauer, os compositores revelam a essência do universo e articulam sua profunda sabedoria numa linguagem que a sua própria consciência alerta não compreende²⁰. Nesse sentido, diverge de Hoffmann, que afirma o querer consciente do artista²¹. No entanto, certas

¹⁹ Schopenhauer diz o seguinte:

“A música se diferencia de todas as outras artes, por não ser reprodução do fenômeno, ou mais corretamente, da objetividade adequada da vontade, mas cópia imediata da vontade ela própria, apresentando portanto para tudo o que é físico no mundo, o metafísico, para todo fenômeno, a coisa-em-si. Desta forma, poderíamos denominar o mundo tanto música corporificada quanto vontade corporificada; assim se explica por que a música realça em qualquer pintura, e mesmo em qualquer cena da vida real e do mundo, uma significação superior; tanto mais quanto mais análoga é sua melodia ao espírito interior do fenômeno dado.”

Ou ainda:

“Na medida em que os conceitos contêm apenas as formas abstraídas principalmente da intuição, a casca exterior das coisas, sendo portanto propriamente abstrações; a música contudo fornece a semente interna anterior a todas as formações, ou o coração das coisas.” SCHOPPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação* (III Parte). Seleção e Tradução de Wolfgang Leo Maar. Assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999. P. 110.

²⁰ Quanto a isso, Schopenhauer se expressou da seguinte maneira:

“A analogia encontrada entre ambos (entre o sentido geral da melodia e a poesia) pelo compositor deve ter-se originado do conhecimento imediato da essência do mundo, inconsciente de sua razão e não deve se constituir em reprodução, mediatizada numa intencionalidade consciente por conceitos (...).” SCHOPPENHAUER. *Op. cit.* P. 111.

²¹ Quando se refere à maneira como o artista compõe música, o protagonista Ritter Gluck, do texto homônimo, diz: só uns poucos, alertas pelo sonho, se elevam e caminham através do reino dos sonhos, eles atingem a verdade, o momento supremo, indizível!” (HOFFMANN 1967: Volume 1. P. 9).

idéias estéticas do escritor parecem ressurgir em *O Mundo como Representação e Vontade*, segundo opinam os estudiosos.²²

Hoffmann criticou as formas tradicionais de ópera, mas não ousou rompê-las nas suas próprias composições (como, por exemplo, na sua mais famosa ópera, *Undine*, atualmente disponível em CD). Wagner, por sua vez, como afirmam os especialistas, resgatou a ironia hoffmanniana e a transformou num sarcasmo destruidor, além de aprofundar e ampliar várias idéias estéticas daquele artista e crítico. Um exemplo disso é a concepção artística sinestésica²³, a partir da qual Wagner criou a síntese da arte por excelência, a “Gesamtkunstwerk”, “a obra de arte total”, ópera

²² MOOS, Paul. “E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker” (E. T. A. Hoffmann como esteta musical). In: *E. T. A. Hoffmann*. Editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. *Wege der Forschung* (Caminhos da Pesquisa). Volume 486. P. 11.

²³ Sinestesia é um termo usado na fisiologia para descrever uma sensação em uma parte do corpo quando outra parte é estimulada; e, em psicologia, para indicar quando um estímulo sensorial (como cor) evoca outro sentido (cheiro). Refiro-me aqui a essa transferência de percepções da esfera de um sentido para outro; mistura de impressões sensoriais. Hoffmann emprega esse recurso com frequência. Em “Ritter Gluck”, Hoffmann atribui ao protagonista as seguintes expressões sinestésicas: “sons se distinguiam, cintilavam e se enlaçavam em acordes maviosos”, ou “melodias afluíam aos cântaros e eu nadava nessa torrente e queria imergir”, ou, ainda, “os tons então, como raios de luz, lançavam-se da minha cabeça em direção às flores, que, ávidas, os sugavam”. Proveniente da palavra francesa *synesthésie*, por sua vez derivada do prefixo grego *syn*, que expressa a idéia de simultaneidade e se traduz por ‘com, juntamente’ + *áisthes*(is ‘sensação’). Quanto ao termo “estética”, derivado do francês *esthétique*, por sua vez proveniente do grego *aisthètikè*, tem seu emprego atual mais forte correspondente “ao significado inaugurado por Baumgarten em 1750: estudo da percepção tomada por si mesma, e associada a juízos acerca do valor de beleza ou fealdade dos objetos percebidos”, conforme DUARTE, Rodrigo: “Cognição, crítica e utopia – elementos estéticos da Dialética do esclarecimento”. In: *As Luzes da Arte – homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999. P. 25.

No decurso do século XX, alterada pela tecnologia, a percepção sensorial às vezes transformou-se em alienação. Essa seria a origem da estetização da política, manipulada pelo movimento fascista. Uma bibliografia imprescindível para orientar o leitor no prosseguimento dessa discussão sobre o desenvolvimento do termo estética e as implicações do seu emprego seria o ensaio “Estética e Anestética: o ‘ensaio sobre a obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado” (In: *travessia – revista de literatura* – n. 33 UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago.-dez. 1996; p. 11-41.), no qual a autora norte-americana Susan Buck-Morss interpreta as colocações de Benjamin “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, escrito em 1936.

em que o compositor fazia coincidir várias artes (sobre a qual, contudo, não tratarei nesta pesquisa).

À música instrumental e suas infinitas possibilidades de expressão do espírito poético, Hoffmann contrapõe a música vocal e desenvolve o argumento a partir da audição da 9ª. Sinfonia de Beethoven²⁴. Suas afinidade e compreensão das grandes obras da música instrumental estão registradas na Kreisleriana denominada “4. Beethovens Instrumental-Musik”:

“Somente Mozart e Haydn, os criadores da música instrumental contemporânea, nos mostraram a arte em sua glória plena. Quem, contudo, a contempla cheio de amor e penetra em sua essência mais profunda é Beethoven. As composições dos três mestres respiram o mesmo espírito romântico que se encontra na comoção da essência singular da arte; porém, o caráter de suas composições diferencia-se nitidamente.

A expressão da alma infantil e alegre reina nas composições de Haydn. Suas sinfonias nos conduzem a um bosque verde imenso, a uma multidão divertida e variegada de pessoas felizes. Moços e moças flutuam em movimentos coreográficos; crianças risonhas, espreitando

²⁴ A “9ª. Sinfonia” ou “Sinfonia Coral”, a última do grupo imortal é de 1823, portanto posterior ao texto de Hoffmann, que foi escrito em 1810. Porém, em 1808, Beethoven compusera “Fantasia Coral” — à qual Hoffmann provavelmente se referia —, que representou o início do caminho preparado por Beethoven durante anos de uma ópera com utilização do coro no final. Na “Sinfonia Coral” o coro tem variações de proporções gigantescas. A semelhança é evidente, e o próprio Beethoven reportava-se à “Nona” como sendo “no estilo da “Fantasia Coral para Piano”, porém de muito mais amplas proporções. O poema do “Final” é “An die Freude” (Ode à Alegria), de Schiller. Segundo UPTEN e BOROWSKI: *O Livro das Grandes Sinfonias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1959. P. 47.

atrás de árvores e arbustos de rosas, correm e brincam entre si, com flores. Uma vida cheia de amor, bem-aventurança, como antes do pecado em eterna juventude; sem dor, só um desejo melancólico voltado para a imagem amada suspensa ao longe, no brilho do entardecer que se espalha sobre a colina e o vale.

Ao âmago do reino espiritual nos leva Mozart. O temor nos cerca, mas sem martírio algum, ele é apenas uma noção do infinito. Amor e melancolia soam em encantadoras vozes espirituais; a noite vem caindo em cintilações claras de púrpura. Com um desejo indizível nos aproximamos das imagens que, voando entre as nuvens, nos saúdam, uma a uma, cordiais em suas danças esféricas (a sinfonia de Mozart conhecida como ‘O Canto dos Cisnes’).

Assim, a música instrumental de Beethoven também nos abre o imenso reino do incomensurável. Raios ardentes lançam a noite profunda por esse reino, e percebemos sombras gigantescas que se movem para cima e para baixo, nos envolvendo cada vez mais, e nos destroem, mas nunca se desvanece a dor da saudade infinda, na qual todo desejo que se eleva em rápidos e jubilosos tons. E somente em meio a essa dor que se consome em si, sem destruir, amor, esperança e alegria, onde nosso coração quer explodir na mais completa harmonia de todas as paixões, é somente em meio a essa dor, que nós continuamos vivendo e somos videntes arrebatados.

O gosto romântico é raro, mais raro ainda o talento romântico, razão pela qual existem tão poucos que podem

tocar aquela lira, cujo tom desvenda o maravilhoso reino romântico.

Haydn concebe o caráter humano da vida de forma romântica; ele é comensurável, compreensível para a maioria. Mozart reivindica o sobre-humano, a magia que reside no espírito. A música de Beethoven descerra a cortina do medo, do horror, do terror, da dor e desperta justamente aquela melancolia infinita que é a essência romântica. Assim, ele é um compositor genuinamente romântico. Talvez por isso ele não seja tão bem-sucedido na composição da música vocal, que não admite o caráter indefinido da saudade, mas representa, através das palavras, apenas alguns afetos sentidos no reino do infinito.”²⁵

O músico Kreisler é categórico, nesse contexto, ao expressar uma concepção artística centrada na música instrumental. Ao falar de transcendência, “reino do infinito”, e potência musical, Hoffmann confere menos relevância à poesia, à qual se refere como uma arte mais limitada que a música. No entanto, ele procura sempre aproximar poesia e música, recorrendo no seu texto a recursos como a sinestesia. Essa aproximação parece relacionar-se ao sentido da “poesia universal progressiva”, que reunifica todos os gêneros separados da poesia.²⁶ No texto “Der Dichter e der Komponist” (O Músico e o Compositor), o crítico Hoffmann estabelece entre personagens de diferentes textos um fecundo diálogo entre posições díspares. Ferdinand, o escritor, pergunta ao seu interlocutor

²⁵ "Kreisleriana". In: *Fantasiestücke in Callots Manier – Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten* (Quadros Fantásticos à maneira de Callot – do diário de um viajante entusiasta). P. 38.

²⁶ Ao fragmento 116 de Schlegel eu me referi em “A Tradução como Duplo”.

Ludwig, músico, se também ao escritor seria dado penetrar a essência da melodia, sem estar a par dos segredos da técnica musical. E o músico responde:

“Naquele reino distante, que com freqüência nos envolve com pressentimentos, e de onde nos chegam vozes melodiosas, despertando todos os sons que adormecem no peito oprimido e que, agora despertados, explodem alegremente, como raios de fogo, de forma que compartilhamos a glória daquele paraíso — lá, o poeta e o músico são membros intensamente unidos de uma mesma igreja, pois o segredo da palavra e do som é idêntico e lhes concede a suprema bênção.”²⁷

Os textos de Hoffmann sobre estética, apesar da assinatura do personagem Kreisler, Ludwig, ou mesmo de um gato, deixam transparecer a personalidade multifacetária, eclética desse autor que contribuiu de diversas maneiras para a reflexão e a história não somente da música, como da arte em geral.

Essa influência é evidente, por exemplo, na música e na dramaturgia erudita, pois até hoje as opiniões de Hoffmann sobre compositores como Beethoven, por exemplo, são consideradas pertinentes. Nesta tese, porém, ao refletir sobre o processo de intermedialidade, quis estender-me um pouco mais apenas sobre a versão operística que o compositor Paul Hindemith fez do conto “Das Fräulein von Scuderi”. Uma outra forma de propagação/extensão da literatura de

²⁷ "Der Dichter und der Komponist" (O Poeta e o Compositor). In: E. T. A. HOFFMANN. Op. cit. Volume 1. P. 255.

Hoffmann na música erudita são os “Kreisleriana”, de Robert Schumman (Alemanha: 1810-1856), compostos sob inspiração do personagem Kreisler.

Além disso, o próprio Hoffmann transformou-se num personagem da única ópera séria composta pelo regente do cântico parisiense, Jacques Offenbach (Köln, 1819-Paris, 1880), “Os Contos de Hoffmann”, de 1881, que parte de três importantes narrativas do escritor (“O Homem-Areia”, “Noite de São Silvestre” e “Conselheiro Krespel”, conto que os franceses chamaram de “Violón de Cremona”).

Dentro da literatura de Hoffmann, o personagem Kreisler reaparece no romance *A Visão de Mundo do Gato Murr*, escrito entre 1820-1822. Trata-se, nesse caso, de uma colagem de histórias. Para escrever a autobiografia, o erudito gato Murr usa ao acaso algumas folhas que narram a biografia do compositor Kreisler. O conteúdo desse papel de rascunho acaba sendo inserido na publicação do próprio livro do gato-autor, por descuido do editor. Na introdução, o “editor” explica que as estranhas intercalações devem-se a uma distração do impressor. Na verdade, o paradoxo evidente entre a pretensiosa concepção de mundo de Murr e a situação conflituosa de Kreisler na sociedade é um ataque a formas feudais e contra a burguesia (os “filisteus”) alemã. Esse romance permaneceu como um fragmento, pois Hoffmann o havia concebido em três partes, mas a terceira ficou inconclusa.

Várias vezes eu senti-me seduzida a empreender a tradução desse romance. Contudo, o desafio de compor esse dueto de vozes, com as duas identidades tão distintas entre si e coerentes em si mesmas, ainda se me afigura bastante árduo. Pois o resultado cômico só será legível se os dois fatores da soma forem perceptíveis: a irreverência — da forma fragmentária e da temática crítica —, e a precisão de cada uma das duas vozes: a sensibilidade de um artista e o pedantismo do outro.

Não somente os “Kreisleriana”, mas toda a literatura hoffmanniana é marcada por abundante erudição, como se o autor propositadamente quisesse dialogar, deixando entrever as relações com outros textos, com outros escritores e artistas. Essa transcendência (que Genette, nos seus estudos, chamará de “metatextualidade”, conforme vimos na discussão sobre “Intermedialidade/Intertextualidade”) é uma característica quase exaustiva, por exemplo, no conto “Notícia das mais recentes aventuras do Cachorro Berganza”²⁸

O conto surgiu como uma continuação fictícia da novela “Colloquio de los Perros”, que integra as *Novelas Ejemplares*, de Miguel de Cervantes (“eu sou aquele cachorro Berganza, que há mais de cem anos, em Valladolid, no Hospital da Ressurreição...” (HOFFMANN 1967. Volume 1. P. 66)

O diálogo entre o narrador e o famoso personagem traz descrições detalhadas da vida cultural em Bamberg, discussões sobre os livros que se lia e os acontecimentos sociais. Os dois conversam, por exemplo, sobre o drama “La devoción de la Cruz”, de Calderón de la Barca, abordando a tradução de August Wilhelm von Schlegel (*Spanisches Theater*, de 1803); a representação da peça no teatro, a recepção por parte do público etc. A sensação causada por esse conto à época da publicação, no entanto, deveu-se ao fato de que expunha personalidades de Bamberg, sobretudo as que estiveram envolvidas num fato marcante relacionado à vida pessoal de Hoffmann: sua paixão por Julia Marc.

Em 1811, o professor de música Hoffmann apaixonou-se perdidamente por sua aluna de 15 anos. Conforme documentam as anotações do diário do autor, esse sentimento manteve-se platônico para o resto da vida. A “figura angelical”, contudo, com referências, e descrições explícitas de Julia Marc, está presente em toda a obra de Hoffmann, sob

²⁸ “Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza”.

diversas máscaras, como é o caso da personagem Cécilia, de “Notícia das mais recentes aventuras do Cachorro Berganza”.

Entre 1813-1814, Hoffmann viveu em Dresde e em Leipzig, trabalhando com teatro, música e principalmente escrevendo. Finalmente, ele se estabeleceu em Berlim, onde residiu até o fim de sua vida. A partir dessa época, as publicações literárias obtiveram reconhecimento e, inclusive, seu grande sonho, em relação à música, torna-se realidade: a ópera “Undine” foi encenada com grande sucesso no Teatro de Berlim, em 1816.²⁹

Gostaria de encerrar este panorama biográfico com a narrativa de um episódio³⁰, ocorrido logo após a publicação de “A Senhorita de Scudéry”, quando o autor encontrava-se no apogeu de sua fama. Era uma época em que os lançamentos literários causavam *frisson* e, por essa razão, naturalmente, falava-se muito sobre Hoffmann.

Um estudante, que estava em Berlim, para mostrar seus primeiros versos ao poeta Fouqué, deixou registrado o momento em que viu Hoffmann “com todo o seu brilho”. Hoffmann era o homem da moda, mas Fouqué já o havia sido. Mas com nobre gentileza esse recebia aquele. Hoffmann era pequeno e não se impunha pela aparência de seu corpo franzino, vestido com um saiote marrom, nem pelo rosto expressivo de olhos inquietos e cabelos revoltos.

Fouqué falava bem, mas ante o dom da palavra de Hoffmann, o outro emudecia. A primeira palavra de Hoffmann “acendia e chispava”, como um fogo de artifício, fazendo explodir a conversa envolvente, na

²⁹O artista escreveu ao todo 80 contos e dois romances. No final da vida, adoeceu: seus braços e pernas enfraqueceram e ele teve que ditar os três últimos textos a Mischa, que lhe serviu de escrevente. E. T. A. Hoffmann morreu em 1822.

³⁰ O autor da narrativa é Georg Wilhelm Heinrich Häring (1798-1871), escritor e também tradutor de Walter Scott, conhecido sob o pseudônimo Willibald Aléxis: “Zu was die Poesie nutz ist” (Para que a Poesia é útil). In: *Berliner Conversationsblatt für Poesie, Literatur und Kritik* (Caderno Berlinense para Poesia, Literatura e Crítica). Síntese da citação das folhas 521-524, de: *Erläuterungen und Dokumente – E. T. A. Hoffmann - Das Fräulein von Scuderi* (Esclarecimentos e Documentos – E. T. A. Hoffmann – A Senhorita de Scudéry). Stuttgart: Reclam, 1978. Ff. 52-55.

qual Hoffmann narrava, refutava e interferia, quase não deixando os outros falarem.

Estavam todos no salão, quando foram interrompidos pela entrada de uma senhora alta e bela: Caroline de la Motte Fouqué, a esposa poeta. Ela quis seguir discretamente, mas o olhar do autor a paralisou. Ela acenou com a cabeça, ele inclinou-se:

— O senhor nos proporcionou uma novela bastante interessante.

Hoffmann inclinou-se mais uma vez.

— Eu a li sinceramente com grande prazer. De onde tirou a idéia?

— A caixinha de jóias e o verso foram-me deixados pela conhecida crônica³¹.

— Mas e a história?

— Invenção e mentira, prezada senhora.

— Pois bem, continue então mentindo de forma encantadora e interessante.

E assim, se despediram.

“Corri, mais tarde, a folhear a crônica de Wagenseil, da qual Hoffmann havia retirado a idéia para “A Senhorita de Scudéry”. O trecho mencionado só me pareceu precioso por me fazer perceber como o autêntico poeta, de uma pedra fosca e sem brilho, obtém cintilantes configurações”³².

³¹ Crônica sobre a cidade de Nuremberg, escrita por Wagenseil.

³² ALÉXIS, Willibald. Op. cit. P. 55.

3.4 LOUCURA?

“Qualquer um que começasse a procurar
evidências de insanidade mental em si mesmo
iria com certeza encontrar muitas,
porque todos, a não ser os imbecis, tinham mentes confusas.”

Dashiell Hammet

Ao empreender uma pesquisa no âmbito da estética literária, em 1919, Sigmund Freud atribuiu o predicado “*unheimlich*” a um certo tipo de literatura que provoca medo e horror, e analisou o conto hoffmanniano “*Der Sandmann*” (O Homem-Areia), que ele viu como ilustração desse tipo de literatura. Partindo das observações apresentadas pelo psicanalista no ensaio denominado “*Das Unheimliche*”, desenvolvo uma interpretação do estranho comportamento do protagonista do conto “A Senhorita de Scudéry”, Cardillac, que eu poderia chamar de um personagem perturbado, *serial killer*, que comete uma série de crimes. Creio que a elucidação de certos aspectos temáticos do conto que analiso nesta tese pode ser feita com o auxílio da psicanálise, como tentarei mostrar.

Lembro, todavia, que esse meu procedimento busca desvincular, tanto quanto possível, o conceito *unheimlich* de conotações psicológicas em nome do estabelecimento de um vínculo com a literatura, como categoria crítica.

As freqüentes referências de Freud ao longo de sua obra à literatura são vistas pelo escritor e ensaísta argentino Juan José Saer³³ como uma homenagem indiscutível e apaixonada à criação literária. Saer

³³ SAER, Juan José. “Freud ou a glorificação do poeta”. In: Folha de São Paulo, 15 fev. 2004, p. 15.

argumenta que há duas razões precisas para essas formulações: uma retórica e outra instrumental. Assim como outras ciências humanas do século XIX, a psicanálise incipiente recorria ao complexo universo da intuição inerente às obras literárias e filosóficas. A razão instrumental, segundo Saer, seria a seguinte: com seu poder de concentração significativa, a criação literária mostraria de modo mais claro e denso processos psíquicos universais irreconhecíveis e inconscientes, uma espécie de substrato universal da personalidade³⁴ (talvez nos moldes apresentados no trabalho de Harold Bloom, *Shakespeare, a Invenção do Humano*).

Inicialmente, falarei sobre “A Senhorita de Scudéry”, enfocando a sinistra perturbação do personagem Cardillac, um mal que se originou ainda no ventre da mãe, bem no início do período de gestação, conforme ele próprio confessa:

“Homens sábios falam muito das impressões bizarras a que as mulheres são suscetíveis durante a gravidez e sobre a influência que essas impressões do exterior exercem sobre a criança ainda no útero. Contaram-me certa vez uma estranha história a respeito da minha mãe. Quando me carregava no ventre, ainda no primeiro mês de gestação, ela assistia com outras mulheres a uma festa luxuosa da corte, que se celebrava no Trianon. Seu olhar pousou então sobre um cavalheiro com trajes espanhóis, que portava ao pescoço uma corrente de pedrarias brilhantes da qual ela não pôde mais desviar os olhos.

³⁴ SAER, Juan José. Op. cit., p. 15.

Todo o seu ser foi tomado por um só desejo, uma cobiça por aquele colar de pedras cintilantes que lhe parecia um objeto sobrenatural.” (HOFFMANN, 1967: Volume 2, p. 280).

O homem a atrai para um recanto isolado e a abraça. A mulher toca a corrente, mas, nesse instante, o homem, talvez acometido por um derrame, morre. A experiência tenebrosa e assustadora representou um choque para a mãe e afetou a futura criança, que desde cedo preferia a tudo diamantes e pepitas de ouro. A princípio, o hábito foi considerado um capricho da infância. Mas logo ele passou a manifestar-se diferentemente, pois o menino estava sempre roubando jóias, apesar dos esforços do pai, que tentava amainar-lhe a cobiça através de castigos cruéis. É dessa maneira que Cardillac explica sua fascinação por jóias e ouro, bem como a motivação para exercer o ofício de ourives e enveredar-se pela carreira de transgressões criminosas.

Segundo a narrativa do personagem, a “tendência inata” (*angeborener Trieb*), sufocada pelos pais na infância, rebentou no adulto com violência: o ourives, sempre insatisfeito com o acabamento do seu trabalho, assassinava os compradores para recuperar as jóias, no afã obsessivo de burilá-las sempre um pouco mais.

“Minha estrela má ascendera e acendera em minha alma a centelha de uma das paixões mais singulares e funestas” (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 281). A feição malevolente da sua personalidade, aquela que não consegue conter, ele denomina *estrela má*. Nesse caso, talvez pudéssemos recorrer à explicação psicanalítica, segundo a qual o ego arcaico, narcísico, projeta para fora dele o que sente em si mesmo como perigoso ou desagradável. Em “A Senhorita de Scudéry”, a estrela má é a voz que conduz o personagem, cidadão idôneo e habilidoso, a cometer

uma série de crimes. O próprio Cardillac refere-se várias vezes à voz sussurrante que o estimula reaver sua obra a qualquer preço: mesmo que para isso tenha que ferir ou matar alguém.

Várias circunstâncias a princípio nebulosas dentro do conto são esclarecidas a partir do momento em que o protagonista assume a narrativa. Ele confessa os sórdidos atos que praticou, planeja novos assaltos e analisa a “tendência inata”, à qual não opõe resistência. Tudo leva a crer que a função metalingüística do conto seja a busca da identidade através de um processo de psicanálise que o próprio personagem exercita consigo mesmo, pois, Cardillac, além de expressar-se criando e refazendo incessantemente as peças de ourivesaria, o faz também através dos longos monólogos que revelam as agruras da sua alma e inevitáveis conexões entre a fase embrionária e a conduta do homem adulto.

Entre os temas literários que freqüentemente despertam a sensação *unheimlich*, que traduzo como sinistra, encontra-se também o fenômeno do *duplo*, presente, como vimos, no conto “A Senhorita de Scudéry”. Freud chega a citar o romance de Hoffmann *Os Elixires do Diabo* como uma obra que provoca a sensação de medo e horror, mas, antes de confrontá-lo, contudo, desiste de desenvolver o exemplo por considerar o texto demasiadamente intrincado. De fato, a história contém uma grande quantidade de informações e personagens, o que dificulta a compreensão do texto. Acredito, entretanto, que no caso de uma tese de cunho literário como esta, a menção torna-se imprescindível, considerando que um dos trechos mais impressionantes da representação literária do *duplo* está no referido romance. Por isso, gostaria de citá-lo.

A narrativa se inicia durante uma estada do editor (conforme Hoffmann se autodenomina) no mosteiro dos capuchinhos em B., quando o Prior mostrou-lhe, como uma curiosidade, alguns manuscritos contendo a história de Medardo. Hoffmann confessa que se interessou pela

publicação dos manuscritos. A partir daí, o Irmão Medardo torna-se o narrador em primeira pessoa, e conta pertencer a uma linhagem amaldiçoada, porque um de seus antepassados, Francesco, que abriu mão dos títulos nobiliárquicos e dedicou a vida à arte, tendo sido, inclusive, aluno de Leonardo da Vinci, ficou à mercê do diabo a partir do momento em que bebeu certo vinho. Desde então, pairou sobre sua estirpe uma maldição que culmina na volúpia delirante e criminosa. Num determinado momento, o personagem capuchinho Medardo, martirizado por pensamentos pecaminosos e reminiscências de atos vis, dormia profundamente, mas foi torturado por um pesadelo:

“a porta se abriu e uma figura escura entrou. Reconheci para meu horror que era eu mesmo, vestido com o hábito de capuchinho, com barba e tonsura. A figura foi se aproximando da minha cama; fiquei paralisado e cada som que tentava expressar se engasgava na rigidez que me acometera. Agora a figura se sentava na minha cama com um sorriso sarcástico” (HOFFMANN: Volume 1, p. 377. Traduzido por M. A. B.).

Nesse momento, Medardo se dá conta de que o outro, que era ele mesmo, cometera, de fato, todos aqueles crimes que lhe vinham sendo imputados. Em seguida, ele passa a fugir desesperado pela floresta, tropeçando e ferindo-se em ramos e árvores, perseguido pela terrível criatura. O surgimento do *duplo* parece representar uma espécie de auto-conhecimento. Semelhante interpretação se aplicaria também ao *duplo* “estrela má”: a grande diferença consiste no fato de que, nesse caso, o fenômeno do *duplo* contribui um pouco para a compreensão do

comportamento de Cardillac, mas não é reconhecido pelo personagem como parte da própria identidade.

O tema ressurge nos diversos outros contos de Hoffmann sobre os quais dissertei na biografia do escritor, bem como em “Der unheimliche Geist” (O Hóspede Sinistro), através do personagem Conde S...i., em “Elementargeist” (Espírito Elementar), através da Baronesa e do Barão von E., e em ambos os romances, *Os Elixires do Diabo* (que parafraseei) e *Visão de Mundo do Gato Murr*.

O reconhecimento da identidade fracionada, com divergências entre as diferentes feições de caráter de um personagem, que talvez possa ser interpretada como uma característica positiva, que amplia as perspectivas de integração do indivíduo com outros etc., determina sempre a angústia e o desespero dos personagens desse autor.³⁵

Volto ao ensaio de Freud sobre “Der Sandmann”, no qual ele formula a hipótese de que o medo inspirado pela figura Homem-Areia, que arranca os olhos das crianças desobedientes, estaria associado ao complexo de castração da infância, ou seja, um fator infantil explicaria o medo e o horror que essa literatura provoca. Entre os conceitos freudianos que integram essa taxonomia literária, está o que vimos estudando e

³⁵ A figura literária Dr. Henry Jekyll, instigada pela curiosidade que lhe inspirava o tema, desenvolveu pesquisas científicas consigo próprio, dissociando seu eu bom da sua porção má. Num depoimento lega-nos a seguinte descoberta:

“as duas partes da minha inteligência, a moral e a intelectual, atraíam-me mais e mais para essa verdade, cuja descoberta parcial fora em mim condenada a tão pavoroso naufrágio: que o homem não é realmente uno, mas duplo. Digo duplo porque o estado do meu conhecimento não vai além desse ponto. Outros poderão prosseguir, outros exceder-me-ão nestes limites; mas atrevo-me a pensar que o homem será um dia caracterizado pela sua constituição multiforme, incongruente, com suas facetas independentes umas das outras.”

inclusive nos interessa mais, pois trata-se de matéria fundamental, segundo entendo, para a compreensão da tendência psicopatológica de Cardillac: o *duplo*. Assim como a associação dos olhos ao medo da castração, o *duplo* também estaria ligado à vida infantil, às brincadeiras das crianças com bonecos e ao medo, poder-se-ia afirmar até desejo, de que os bonecos adquiram vida. Enfim, Freud verificou se a sensação *unheimlich* podia ser atribuída a causas infantis. A metodologia empregada para essa pesquisa partia primeiramente dos casos individuais — com base em obras literárias e em casos coligidos dentro da sua experiência como médico-psiquiatra — para, em seguida, assumir um caráter lingüístico.

Freud concordava plenamente com o médico Jentsch que destacou como uma grande dificuldade no estudo do sinistro o fato de que a sensibilidade concernente a essa sensação varia bastante de uma pessoa para outra. Ele estava se reportando à dissertação médico-psicológica de E. Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (Sobre a Psicologia do *Unheimliche*), de 1906. Já de antemão, porém, Freud procurou refutar a teoria jentschiana da incerteza intelectual como *condição essencial* (*wesentliche Bedingung*) para o aparecimento da sensação sinistra. Segundo essa teoria, o *Unheimliche* seria algo que não se conhece: quanto melhor a pessoa se orienta no seu ambiente, menos susceptível ela estaria a experimentar essa sensação. Essa concepção, segundo me parece, admitiria a tradução “O Estranho”, uma referência a algo que se desconhece. Ao invés disso, baseado na etimologia da palavra, Freud desconstrói a premissa de Jentsch, que considera incompleta e tenta confirmar sua própria hipótese, segundo a qual a sensação estaria relacionada, sobretudo, a causas infantis.

Para fazê-lo, Freud se debruçou sobre os problemas semânticos que a designação *unheimlich* suscita, dedicando-se às considerações sobre a ambigüidade do termo.

A palavra alemã *unheimlich* é o contrário de *heimlich* (familiar, íntimo) e de *heimisch* (natural). Freud chama a atenção para as principais acepções de *heimlich*: familiar, íntimo, doméstico e também: secreto, escondido da vista, dissimulado, tenebroso. A própria palavra *heimlich* aproxima-se bastante, no seu sentido inverso, da segunda acepção, pois a expressão *unheimlich* é ambígua: pode ser admitida como o antônimo da primeira acepção, mas não da segunda. Assim, num processo semelhante, *heimisch* (natural), também antônimo de *unheimlich*, se inverteria em seu contrário, sobrenatural, que, por sua vez, acabaria coincidindo com *unheimlich*.

Essa “imanência do sobrenatural no familiar é considerada como uma prova etimológica da hipótese psicanalítica”³⁶, segundo a qual o sobrenatural (que assusta e amedronta) remonta ao que é familiar há muito tempo. E confirma a instigante afirmação de Schelling, da qual o psicanalista partira: “o *unheimlich* é tudo aquilo que devia permanecer em segredo e foi revelado” (FREUD: 1919: p. 248).

Da mesma maneira que o *duplo*, outros aspectos temáticos concernentes ao personagem Cardillac, de “A Senhorita de Scudéry” encontram suporte na caracterização que Freud faz da literatura sinistra:

- Seria possível, por exemplo, destacar a atitude cupidinosa da mãe, que ambiciona a jóia do cavalheiro. Segundo a acepção de mal-olhado (*der böse Blick*), a intenção de fazer mal através do olhar

³⁶ KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. P. 192.

inspira medo, pois alguns fatos maléficos são interpretados posteriormente como se o mal-olhado tivesse tido o poder de tornar real a intenção. A cobiça da mãe com relação ao valioso colar teria indiretamente provocado a perturbação na personalidade do filho, conforme se depreende da superstição?

- A partir dos conceitos freudianos apresentados no ensaio, chamo a atenção para a reincidência do ato criminoso, reincidência que talvez pudesse ser lida como a “compulsão à repetição” (*Wiederholungszwang*), “uma compulsão que empresta seu caráter demoníaco a determinados aspectos da mente” (FREUD, 1919: p. 260. Traduzido por M. A. B.).

Tanto o *Doppelgänger*, como o *böse Blick* e o *Widerholungszwang* constituem aspectos do sinistro. Considerando que a atitude transgressora do personagem ourives/artista, na incessante busca da melhor expressão, incorpora essas características, creio ser possível conferir o atributo a Cardillac. Dessa maneira, já tendo em vista um próximo passo dentro do meu trabalho de análise de “A Senhorita de Scudéry”, eu me permitirei empregá-lo como uma categoria crítica, que poderá me ajudar a refletir o ato de tradução literária do conto.

3.5 Metamorfoses formais

“Cobiçoso de a ver, lhe volve os olhos:
De repente lha roubam. Corre, estende
As mãos, quer abraçar, ser abraçado,
E o mísero somente o vento abraça”.

Ovídio & Bocage, *Metamorfoses*

Após introduzir a análise temática do conto, enfocando o personagem sob a perspectiva psicanalítica, proponho-me a discutir alguns outros aspectos desse “conto longo”, por tratar-se, como procurarei salientar, de uma obra que, segundo acredito, não perdeu sua relevância para os leitores contemporâneos, além de ser considerada por alguns críticos, conforme sabemos, como a primeira importante narrativa policial da história literária. À luz das teorias de gênero, (refiro-me, neste primeiro momento, a Genette, Benjamin e a Baudelaire, Derrida), talvez possamos, de fato, atribuir-lhe características de “história de detetive” e do “gênero policial”. O que me importa, porém, é refletir sobre a maneira como fórmulas e convenções de gênero surgem em “Scudéry” para serem, logo em seguida, subvertidas, conforme tentarei apresentar. Isso, sim, parece revelar a atualidade da literatura de Hoffmann, e deste texto em particular.

Conto – Conto Popular – Conto Artístico

Considero bastante curioso o fato de Hoffmann ter escolhido para “A Senhorita de Scudéry” o subtítulo *Erzählung*, que é um termo mais genérico e inclui até mesmo narrativas mais realistas, ao invés de denominá-lo *Märchen*. É provável que tenha sido uma opção refletida,

pois, afinal de contas, ele era, além de eclético artista/poeta, um teórico da estética, um crítico de música, e estava atento aos detalhes.

Antes de tudo, é preciso atentar para a forma literária que o próprio subtítulo do conto em questão indica: *Erzählung aus dem Zeitalter Ludwig des Vierzehnten* (conto da época de Luís XIV). *Erzählung* (conto) é uma forma épica, a representação de uma sequência de acontecimentos reais ou imaginados. *Erzählung* (conto) é uma forma épica, a representação de uma sequência de acontecimentos reais ou imaginados.

“Forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor.”³⁷

Nessa acepção, inclui todas as formas da arte narrativa que têm marcas menos pronunciadas, caracterizando-se pelo desenvolvimento descentralizado e flexível. Num sentido mais abrangente, o termo refere-se a todos os gêneros épicos. Nesse caso, será preciso especificar.

Os “contos populares”, conhecidos como *Märchen* ou *Volksmärchen*, foram reabilitados na Alemanha no final do século XVIII, por Herder e Goethe como uma tradição popular que expressava o espírito da nação. Tornaram-se bastante conhecidas as publicações dos irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859). As primeiras

³⁷ REIS, Luzia de Maria R. *O que é o conto*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 10.

edições surgiram com os volumes de 1812 e 1815, com contos extraídos da tradição oral, e com o volume de 1822, com versões diferentes e esclarecimentos — uma contribuição para a pesquisa científica no ramo dos contos populares.

Conforme introduzi, a polêmica em torno da conceitualização dos “contos populares” representou uma cisão dentro da escola romântica alemã. Numa correspondência³⁸ ao escritor Ludwig Achim von Arnim, com quem colaborara nas pesquisas para *Des Knaben Wunderhorns* (A Cornucópia do Menino), Jacob tentou delimitar o autêntico sentido do “conto popular” (Volksmärchen), para ele a mais alta representação e a forma original da poesia, do “conto artístico” (Kunstmärchen): ao primeiro caso, ele se referia como um ato de criação coletiva da alma popular. O segundo caso constituía a poesia artística (Kunstpoesie), resultado de uma preparação subjetiva e pessoal. Outros românticos, como Ludwig Tieck e Novalis [Georg Philipp Friedrich, Barão von Hardenberg, (1772-1801)], conferiram ao “conto popular” um status de forma simbólica³⁹, e transformaram-lhe o conteúdo popular num significado individual, de acordo com um plano de criação artística bem consciente. Tieck recorria ao conto popular a fim de atingir seu programa

³⁸ *Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974. P. 224.

³⁹ A função simbólica transforma-se conforme a intenção configuradora da época: na Idade Média era a verdade sagrada; no Movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto), força; no Classicismo, profundidade (segundo Goethe: a forma simbólica transforma o fenômeno numa idéia, a idéia numa imagem, de forma que o efeito da idéia permanece sempre infinitamente inefável. Embora falada em todas as línguas, a idéia mantém-se indizível); no romantismo, o indizível. Para os modernos, o “movimento simbolista” surge nos círculos do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) e, a partir de 1890, difunde-se por todos os países europeus. [No Brasil, teve seu maior expoente em Cruz e Souza (Ilha do Desterro, 1861-Minas Gerais, 1898)]. Ao contrário do “Movimento realista” e de sua intensificação no “naturalismo”, o “simbolismo” renuncia à reprodução da realidade através de descrições objetivas e liberta a poesia dos vínculos com sociedade e cultura do período, com objetivos (doutrina, declamação) e motivos (expressão de sentimentos e impressões) para uma transcendência à vida: “poésie pure” (Mallarmé); “l’art pour l’art”: princípio de aspiração a uma beleza que procura concretização através da expressão poética. WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Op. cit.. P. 755.

político-literário, que consistia em denunciar a banalidade da literatura de entretenimento e conferir magia e traços de romantização ao ordinário. Novalis, por sua vez, empregou parte desse acervo, por exemplo, em seu romance fragmentário *Heinrich von Ofterdingen*, que compõe-se de duas partes “Die Erwartung” (A Expectativa) e a segunda, incompleta, “Die Erfüllung” (A Concretização). Friedrich Schlegel referiu-se a esse romance como uma “enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial”.⁴⁰

Erzählung (conto) é uma forma épica, a representação de uma seqüência de acontecimentos reais ou imaginados.

“Forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor.”⁴¹

Nessa acepção, inclui todas as formas da arte narrativa que têm marcas menos pronunciadas, caracterizando-se pelo desenvolvimento descentralizado e flexível. Num sentido mais abrangente, o termo refere-se a todos os gêneros épicos. Nesse caso, será preciso especificar.

Os “contos populares”, conhecidos como *Märchen* ou *Volksmärchen*, foram reabilitados na Alemanha no final do século XVIII, por Herder e Goethe como uma tradição popular que expressava o espírito da nação. Tornaram-se bastante conhecidas as publicações dos

⁴⁰ SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. n. 78

⁴¹ REIS, Luzia de Maria R. *O que é o conto*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 10.

irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859). As primeiras edições surgiram com os volumes de 1812 e 1815, com contos extraídos da tradição oral, e com o volume de 1822, com versões diferentes e esclarecimentos — uma contribuição para a pesquisa científica no ramo dos contos populares.

Conforme introduzi, a polêmica em torno da conceitualização dos “contos populares” representou uma cisão dentro da escola romântica alemã. Numa correspondência⁴² ao escritor Ludwig Achim von Arnim, com quem colaborara nas pesquisas para *Des Knaben Wunderhorns* (A Cornucópia do Menino), Jacob tentou delimitar o autêntico sentido do “conto popular” (Volksmärchen), para ele a mais alta representação e a forma original da poesia, do “conto artístico” (Kunstmärchen): ao primeiro caso, ele se referia como um ato de criação coletiva da alma popular. O segundo caso constituía a poesia artística (Kunstpoesie), resultado de uma preparação subjetiva e pessoal. Outros românticos, como Ludwig Tieck e Novalis [Georg Philipp Friedrich, Barão von Hardenberg, (1772-1801)], conferiram ao “conto popular” um status de forma simbólica⁴³, e transformaram-lhe o conteúdo popular num significado individual, de acordo com um plano de criação artística bem

⁴² *Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974. P. 224.

⁴³ A função simbólica transforma-se conforme a intenção configuradora da época: na Idade Média era a verdade sagrada; no Movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto), força; no Classicismo, profundidade (segundo Goethe: a forma simbólica transforma o fenômeno numa idéia, a idéia numa imagem, de forma que o efeito da idéia permanece sempre infinitamente inefável. Embora falada em todas as línguas, a idéia mantém-se indizível); no romantismo, o indizível. Para os modernos, o “movimento simbolista” surge nos círculos do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) e, a partir de 1890, difunde-se por todos os países europeus. [No Brasil, teve seu maior expoente em Cruz e Souza (Ilha do Desterro, 1861-Minas Gerais, 1898)]. Ao contrário do “Movimento realista” e de sua intensificação no “naturalismo”, o “simbolismo” renuncia à reprodução da realidade através de descrições objetivas e liberta a poesia dos vínculos com sociedade e cultura do período, com objetivos (doutrina, declamação) e motivos (expressão de sentimentos e impressões) para uma transcendência à vida: “poésie pure” (Mallarmé); “l’art pour l’art”: princípio de aspiração a uma beleza que procura concretização através da expressão poética. WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Op. cit.. P. 755.

consciente. Tieck recorria ao conto popular a fim de atingir seu programa político-literário, que consistia em denunciar a banalidade da literatura de entretenimento e conferir magia e traços de romantização ao ordinário. Novalis, por sua vez, empregou parte desse acervo, por exemplo, em seu romance fragmentário *Heinrich von Ofterdingen*, que compõe-se de duas partes “Die Erwartung” (A Expectativa) e a segunda, incompleta, “Die Erfüllung” (A Concretização). Friedrich Schlegel referiu-se a esse romance como uma “enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial”.⁴⁴

“Forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor.”⁴⁵

Nessa acepção, inclui todas as formas da arte narrativa que têm marcas menos pronunciadas, caracterizando-se pelo desenvolvimento descentralizado e flexível. Num sentido mais abrangente, o termo refere-se a todos os gêneros épicos. Nesse caso, será preciso especificar.

Os “contos populares”, conhecidos como *Märchen* ou *Volksmärchen*, foram reabilitados na Alemanha no final do século XVIII, por Herder e Goethe como uma tradição popular que expressava o espírito da nação. Tornaram-se bastante conhecidas as publicações dos

⁴⁴ SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. n. 78

⁴⁵ REIS, Luzia de Maria R. *O que é o conto*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 10.

irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859). As primeiras edições surgiram com os volumes de 1812 e 1815, com contos extraídos da tradição oral, e com o volume de 1822, com versões diferentes e esclarecimentos — uma contribuição para a pesquisa científica no ramo dos contos populares.

Conforme introduzi, a polêmica em torno da conceitualização dos “contos populares” representou uma cisão dentro da escola romântica alemã. Numa correspondência⁴⁶ ao escritor Ludwig Achim von Arnim, com quem colaborara nas pesquisas para *Des Knaben Wunderhorns* (A Cornucópia do Menino), Jacob tentou delimitar o autêntico sentido do “conto popular” (Volksmärchen), para ele a mais alta representação e a forma original da poesia, do “conto artístico” (Kunstmärchen): ao primeiro caso, ele se referia como um ato de criação coletiva da alma popular. O segundo caso constituía a poesia artística (Kunstpoesie), resultado de uma preparação subjetiva e pessoal. Outros românticos, como Ludwig Tieck e Novalis [Georg Philipp Friedrich, Barão von Hardenberg, (1772-1801)], conferiram ao “conto popular” um status de forma simbólica⁴⁷, e transformaram-lhe o conteúdo popular num significado individual, de acordo com um plano de criação artística bem

⁴⁶ *Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen* (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974. P. 224.

⁴⁷ A função simbólica transforma-se conforme a intenção configuradora da época: na Idade Média era a verdade sagrada; no Movimento “Sturm und Drang” (Tempestade e Ímpeto), força; no Classicismo, profundidade (segundo Goethe: a forma simbólica transforma o fenômeno numa idéia, a idéia numa imagem, de forma que o efeito da idéia permanece sempre infinitamente inefável. Embora falada em todas as línguas, a idéia mantém-se indizível); no romantismo, o indizível. Para os modernos, o “movimento simbolista” surge nos círculos do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898) e, a partir de 1890, difunde-se por todos os países europeus. [No Brasil, teve seu maior expoente em Cruz e Souza (Ilha do Desterro, 1861-Minas Gerais, 1898)]. Ao contrário do “Movimento realista” e de sua intensificação no “naturalismo”, o “simbolismo” renuncia à reprodução da realidade através de descrições objetivas e liberta a poesia dos vínculos com sociedade e cultura do período, com objetivos (doutrina, declamação) e motivos (expressão de sentimentos e impressões) para uma transcendência à vida: “poésie pure” (Mallarmé); “l’art pour l’art”: princípio de aspiração a uma beleza que procura concretização através da expressão poética. WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Op. cit.. P. 755.

consciente. Tieck recorria ao conto popular a fim de atingir seu programa político-literário, que consistia em denunciar a banalidade da literatura de entretenimento e conferir magia e traços de romantização ao ordinário. Novalis, por sua vez, empregou parte desse acervo, por exemplo, em seu romance fragmentário *Heinrich von Ofterdingen*, que compõe-se de duas partes “Die Erwartung” (A Expectativa) e a segunda, incompleta, “Die Erfüllung” (A Concretização). Friedrich Schlegel referiu-se a esse romance como uma “enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial”.⁴⁸

Hoffmann buscava na música e na pintura, como mencionei, denominações para seus textos: *capriccio*, *Stücke* — *Nachtstücke*, *Fantasiestücke* (quadros noturnos, quadros fantásticos) —, mas ele escreveu também *Märchen*, que sugerem sempre desencontros, conflitos, dificuldades de adaptação do indivíduo à sociedade, apresentando-se, assim, como as narrativas “contos populares” compiladas pelos irmãos Grimm, impregnadas de ações mágicas e sobrenaturais, ou, às vezes, como “conto artístico”, à maneira de Tieck (como a própria apresentação da coletânea *Os Irmãos Serapião*, da qual participa o conto “A Senhorita de Scudéry” e o romance *A Visão de Mundo do Gato Murr* etc.), ou à maneira de Novalis (“O Pote de Ouro” e “As Minas de Falun”).

No contexto da coletânea *Os Irmãos Serapião*, o conto “A Senhorita de Scudéry”, narrada por Sylvester, é “acolhido com muito entusiasmo pelos amigos, que a consideram uma autêntica narrativa serapiônica, pois tem bases históricas e cresce para o fantástico.”⁴⁹ Ora, como adiantei ao situar o contexto de “Das Fräulein von Scuderi”, e como é possível depreender do conto que nomeia a série, “O Anacoreta Serapião”, a intenção de Hoffmann parece ser justamente a de criar um impasse, com a mescla do verdadeiro e do irreal. Nesse caso, contudo,

⁴⁸ SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Fragmente*. n. 78

⁴⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Die Serapionsbrüder* (Os Irmãos Serapião). In: *E.T.A. Hoffmann - Sämtliche poetische Werke*. Op. cit.. Volume II, P. 687.

pode-se fazer uma outra leitura do texto de Hoffmann, além da que cunhou sua imagem de *fantastiqueur*, imagem que neutraliza o jogo anagramático e constitui um empecilho a outras interpretações.

Este conto distingue-se da literatura por meio da qual o autor tornou-se conhecido, por não apresentar características “fantásticas”, mágicas, mas sim de suspense, de ambigüidade e do “espaço noturno”.

Ocorre-me, todavia, que a literatura hoffmanniana caracteriza-se pelo protelamento da solução do enigma que se busca desvendar. Este autor, cujo texto preconiza justamente o impasse através da ironia e da ambigüidade, talvez tenha proposto um subtítulo para, capciosamente, levar o leitor a exercitar sua mente em pistas falsas, para intrigá-lo com mistérios de solução simples que o conduzem a veredas vicinais.

Gênero Policial

Após essa excursão sobre a forma literária, embora a riqueza dos detalhes dificulte a elaboração de um resumo, gostaria de recordar brevemente a trama do conto, que se desenvolve em 76 páginas, embora minha tese traga também a versão integral do mesmo, que o leitor pode consultar, no capítulo 2. “A Tradução”. Ao resumir o conto, pretendo esclarecer o status de algumas personagens, sanando obscuridades do texto original.

Hoffmann situa a história no ano de 1680, na Paris de Luís XIV. Ele retirou vários nomes de personagens do livro *Siècle de Louis XIV* (1751), de Voltaire. Cardillac era no livro o nome do governador do Castelo Trompette, citado *an passant*. Hoffmann menciona também como fonte de inspiração um episódio criminoso envolvendo um sapateiro de Veneza, que ao roubar suas vítimas, as apunhalava no coração. No conto “Das Fräulein von Scuderi”, cortesões e nobres que compram jóias valiosas confeccionadas pelo Mestre René Cardillac, o mais famoso joalheiro do seu tempo (como o sapateiro veneziano, também um artesão), são regularmente roubados e assassinados quando, à noite, encaminham-se às casas de suas amantes. Apesar das tentativas de prender os culpados, os ladrões de jóias continuam à solta e perpetuam seus crimes. Os nobres cavaleiros da corte dirigem então uma carta ao rei, em que solicitam medidas de segurança mais rígidas, a fim de que possam sem cautelas render visitas às suas amadas no meio da madrugada.

Sobre essa carta, o rei pede a opinião da Senhorita de Scudéry, uma velha dama muito querida na corte pelos seus “encantadores versos e romances” (HOFFMANN, 1967: Volume 2. P. 436).

Esse nome remete ao de uma aristocrata francesa, Magdaleine de Scudéry, que viveu de fato entre 1607-1701, autora de romances de galantaria que freqüentava as mais altas rodas da sociedade. Portanto, o título, “A Senhorita de Scudéry”, e o subtítulo, “conto da época de Luís XIV”, são ambos referências “paratextuais”, conforme a classificação de Genette, isto é, assinalam a efetiva presença de outros textos, nos quais o autor teria se baseado.

Prossigo com o resumo do conto de Hoffmann. Ao ser questionada pelo rei, a personagem responde: “Un amant qui craint les vôleurs, n’est point digne d’amour”⁵⁰ (HOFFMANN, 1967: Volume 2. P. 449). Esse verso, proferido de uma maneira espontânea e bem-humorada, embora inocente, parecia indiretamente defender a causa dos criminosos, o que acabará envolvendo a Senhorita de Scudéry no mistério das jóias. Devido a sua relação de amizade com o principal suspeito, o aprendiz de joalheiro Brusson, e ao verso incauto relacionado ao fato, a personagem passa a conduzir o desenvolvimento das investigações.

Charles Baudelaire afirmou a respeito de Hoffmann e do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), autor considerado um dos pais do conto policial, que cada um foi singular no seu estilo. Eu pretendo comparar seus textos para levantar as diferenças estruturais entre eles, e, quem sabe, apurar coincidências. O ponto de partida deve referir-se à extensão dos textos. Em “A Filosofia da Composição”, Poe defendeu a obra mais curta: “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito”⁵¹. O

50 “Um amante que teme os ladrões não é digno de amor”: de um episódio da saga *Chronik von Nürnberg*, (Saga sobre a cidade de Nürnberg), de 1697, narrada por J. Ch. Wagenseil, Hoffmann teria retirado a frase (frase traduzida por M.A.B.).

⁵¹ POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaaios*. Traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999. P. 103.

limite de uma assentada” (POE, 1999: 103) intensificaria a concentração do leitor e o efeito de totalidade.

Ele admite que o texto em prosa, em alguns casos excepcionais, poderia exceder esse padrão e até se beneficiar do fato de ser mais longo. Embora, nesse ensaio, postule a brevidade principalmente para a poesia, Poe também escreveu histórias de detetive curtas, e essa brevidade contribuía para proporcionar a “unidade de impressão” (POE, 1999: 103) que almejava. Uma outra explicação para a unidade é o foco narrativo que acompanha exclusivamente a figura do detetive ou o personagem que diretamente intervenha no esclarecimento do mistério. Sobre a prosa de Poe, Baudelaire escreveu o seguinte:

“Généralement, Edgar Poe supprime les accessoires, ou du moins ne leur donne qu’une valeur très minime. Grace à cette sobriété cruelle, l’idée génératrice se fait mieux voir et le sujet se découpe ardemment sur ces fonds nus.”⁵²

Um século mais tarde, em seus apontamentos sobre a novela policial, o célebre autor de romances policiais Raymond Chandler também postulava para o gênero um recorte centrado na resolução do enigma, o que demandaria um frio clima mental sem aventuras violentas ou romances apaixonados: “a novela policial não deve tratar de fazer tudo ao mesmo tempo”⁵³. Para ele, a atmosfera de terror e a tensão psicológica

⁵² BAUDELAIRE, Charles: “Études sur Poe”. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954. P. 282.

⁵³ CHANDLER, Raymond. “Verosimilitud y género”. In: *El juego de los cautos – Literatura Policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Compilação: Daniel Link. Buenos Aires: la marca, 2003. Fls. 59-63.

de uma vítima atormentada não condiziam com o pensamento lógico, e tampouco com a investigação racional.⁵⁴ Entretanto, o próprio Chandler, que pesquisou e formulou leis que constituíam paradigmas sínteses do gênero naquele momento, nos anos 30 do século XX, ponderou numa carta a Frederick L. Allen, de 1948, que “os leitores acreditavam não se interessar além da ação, e que, na realidade, mesmo não sabendo, o que lhes interessava, e a mim, era a criação de emoção, através do diálogo e da descrição”⁵⁵. Isto é, o motivo de interesse dos leitores transcenderia os fatos em torno do enigma, e as boas obras de mistério deveriam possuir cor, fantasia e vigor, qualidades genéricas de uma boa ficção.

A literatura de Chandler concentra-se bastante na ação. Raramente encontramos digressões como a seguinte:

“Segui para oeste, na direção de Santa Mônica, passando pelo fundo de Holloway e depois por diversos depósitos de ferro-velho e alguns armazéns. A rua transformou-se numa larga avenida logo depois de Doheney. Acelerei um pouco o carro, para senti-lo. Ele me ordenou que diminuísse a velocidade. Virei para o norte, na direção de Sunset, depois para oeste. Novamente as luzes das casas nas encostas

⁵⁴ Chandler pleiteava para a novela policial: ações e personagens verossímeis; métodos de assassinato e detecção tecnicamente sólidos; criação cuidadosa de personagens e de atmosfera, o que poderia ser feito pelo método subjetivo de atribuir pensamentos e emoções às figuras, pelo método dramático que consistiria na linguagem, conduta e ações sobre um determinado cenário, ou mesmo pelo “estilo documental”, que se atém mais aos fatos; trama de estrutura simples, de desenlace esclarecedor, inevitável e facilmente explicável; dispersão do leitor e postergação da revelação para o final da trama; castigo do criminoso, mesmo sem o envolvimento de recurso judicial; jogo limpo, honesto, exposição dos fatos de maneira a auxiliar o funcionamento da dedução. CHANDLER, *op. cit.* Fls. 57-58.

⁵⁵ JAMESON, Fredric. “Sobre Raymond Chandler”. In: *El juego de los cautos*. Op. cit., P. 84.

começavam a se acender. Música de rádio ressoava pelo crepúsculo.”⁵⁶

Embora tenha elogiado e empregado breves devaneios poéticos sobre a estrutura geográfica e social da Los Angeles que fixou em sua literatura, sua poética — assim como acontecera com Poe a seu tempo, sobretudo com a publicação do ensaio “Filosofia da Composição” — é que forneceu a chave para a instituição de um gênero.

A construção de um texto centrado na figura do detetive é, portanto, característica que acabou por canonizar-se nas histórias do gênero de autores contemporâneos, como os norte-americanos Tony Hillermann, Lawrence Block, e o italiano Andrea Camilleri. Como tentarei mostrar neste capítulo, o conto de Hoffmann, nas primeiras páginas, estrutura-se sobre essa perspectiva das histórias de detetive, apesar de ter sido escrito antes de Poe criar suas narrativas policiais.

Além desses dois aspectos estruturais, a extensão e o recorte do texto, eu gostaria de acrescentar uma reflexão sobre o caráter racionalizador do detetive Dupin, criado por Poe. Antes de apresentar o senhor C. August Dupin, o narrador de “Os Crimes da Rua Morgue” (1841) anuncia algumas proposições sobre as faculdades de espírito chamadas analíticas. Segundo ele, o analista exulta na sua função de destrinçar enredos:

“Adora os enigmas, as adivinhas, os hieróglifos, exibindo nas soluções de todos eles um poder de acuidade que, para o vulgo, toma o aspecto de coisa sobrenatural.

⁵⁶ CHANDLER, Raymond. “Procurem a Garota”. In: *O Assassino na Chuva*. Traduzido por A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1964. P. 166.

Seus resultados, alcançados apenas pela própria alma e essência do método, têm, na verdade, ares de intuição.”⁵⁷

Somos, no final do conto, obrigados a reconhecer tal atributo em Dupin, e, após ler outros contos com esse mesmo protagonista, como “O Mistério de Maria Roger” e “A Carta Roubada”, constatamos que Dupin era, de fato, dotado de uma extraordinária capacidade para desvendar mistérios.⁵⁸

Quero deter-me um pouco mais na comparação proposta com o conto policial de Poe, e para tanto, chamo a atenção para as páginas iniciais do conto de Hoffmann, nas quais ele compõe um enigma, ao cruzar dois mistérios que sobressaltavam a Paris do século XVII: o primeiro constituía a história de uma série de assassinatos por envenenamento, relatos retirados da coleção de 20 volumes “*Causes célèbres et intéressantes*”, de François Gayot de Pitaval (1673-1743), e o segundo mistério era a nova onda de roubos de jóias. Ao longo do texto, várias passagens mostram a astuciosa Senhorita de Scudéry no exercício do raciocínio:

“No seu quarto, Scudéry andava lentamente de um lado para o outro, como se estivesse refletindo sobre o que deveria ser feito.” (HOFFMANN, 1967: Volume 2, p. 451).

⁵⁷ POE, Edgar Allan. “Os Crimes da Rua Morgue”. Traduzido por Oscar Mendes e Milton Amado. Revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. *Contos Escolhidos*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985. P. 92.

⁵⁸ Penso que “La muerte y la brújula”, escrito em 1951 por Jorge Luis Borges, possa ser lido como uma homenagem irônica a Dupin. No conto, o detetive de Poe é citado pelo detetive borgeano Erik Lönnrot, um persistente estudioso que tentou investigar uma série de crimes, criando uma mistificação erudita em torno da seita de Hasidim, seita essa que recusa fazer a tradução do nome de Deus. O detetive, nesse conto, acaba “criando” o crime que investiga, e, no final, a vítima é ele próprio. Borges inverteu todas as regras do gênero, desconstruindo a forma canônica de Poe.

“Imersa em profundas considerações, pensando e repensando no que pelo amor da Virgem Maria e de todos os santos deveria fazer para salvar o infeliz Brusson, ela estava, já tarde da noite, sentada em seu quarto.” (HOFFMANN, 1967: Volume 2, p. 489).

“... a sorte de Brusson estava inteiramente nas mãos da Senhorita de Scudéry. Depois de muito matutar, ela concebeu um plano que imediatamente pôs-se a executar.” (HOFFMANN, 1967: Volume 2. P. 492).

Num certo momento, essa personagem de Hoffmann, que equivaleria ao detetive de Poe, cede sua função polarizadora para a figura central, Cardillac, autor dos crimes.

Os mistérios, por sua vez, tanto os londrinos solucionados por Dupin, como os parisienses que instigavam Scudéry, encontravam-se de alguma maneira engendrados a partir das massas, que constituíam empecilhos à investigação detetivesca. Podemos nos lembrar, por exemplo, que na Paris ficcional de 1680, criada por Hoffmann, o bairro sob vigilância era poupado e noutro, “donde não se suspeitava mal algum, o assassino espreitava suas vítimas” (HOFFMANN, 1967: Volume 2, p. 445).

Mesmo em seus primórdios, a literatura policial às vezes renunciou a esse elemento. “A Carta Roubada”, de Poe, por exemplo, representa para o detetive o desafio de encontrar a prova do crime, ao que tudo indica uma carta de amor bastante comprometedora contra o

suspeito, e a ação transcorre numa casa mobiliada, mas sem os moradores. Ou ainda, quando o escritor belga Georges Simenon (Lüttich/Bélgica, 1903-Lausanne/Suíça, 1989), um século mais tarde, apresenta a tragédia, desencadeada pelo *affair* amoroso entre Tony Falcone e Andrée, ele constrói todo o processo investigativo, circunscrevendo-se aos fatos que se sucederam dentro do “Quarto Azul”⁵⁹.

No entanto, a massa das grandes cidades, nas origens do gênero, constituía um elemento relevante na expressão artística. Walter Benjamin elegeu, entre as funções da massa, a circunstância das grandes aglomerações como essencial para a fecundidade de uma nova literatura. Entre essas funções impôs-se uma, que um relatório policial destacou na passagem para o século XIX (1798): “é quase impossível manter os bons modos de vida numa população densamente massificada, onde cada um, pode-se dizer, é desconhecido de todos os outros e, portanto, não precisa hesitar ante outrem”.⁶⁰

Os grandes centros urbanos, Londres, Paris e Berlim, serviam de asilo, que protegia o indivíduo associal dos seus perseguidores. Essa seria, segundo Benjamin, a origem das histórias de detetive. Nos tempos em que a mais cruel desconfiança abala os vínculos mais sagrados, quando qualquer cidadão tem algo de conspirador, qualquer um também pode passar à condição de detetive.

E Benjamin debruça-se sobre as reflexões de Baudelaire a respeito das *passagens*⁶¹ e da *flanerie* parisienses, a fim de pensar de que maneira

⁵⁹ SIMENON, Georges. *O Quarto Azul*. Traduzido por Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Franteira, 1985.

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. “Der Flaneur”. In: *Charles Baudelaire – ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. Volume I-2, fls. 537-569. In: BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. P. 542.

⁶¹ Segundo um guia parisiense, de 1852: passagens são “caminhos cobertos por vidros e calçados de mármore, que entremeiam massas de casas, cujos proprietários combinaram entre si essas especulações.”. Op. cit.. P. 538.

as massas estimularam a literatura policial. “O observador é um príncipe que desfruta do seu status de incógnito”⁶², dizia Baudelaire, que não concebia a possibilidade do tédio no meio urbano.

Se o *flaneur*, por força do hábito de olhar e também das circunstâncias, acaba assumindo uma função detetivesca, isso inclusive viria a calhar, pois legitima seu ócio. O fato de sentir-se em casa entre as fachadas das casas, assim como o cidadão entre quatro paredes, o torna esperto, espontâneo e, por conseguinte, ele flagra as coisas no ar; podendo, por essas razões, ser aproximado de um artista sutil e rápido como o desenhista. É por isso, então, que a figura do *flaneur*, conforme o raciocínio de Benjamin, prefigurava a do detetive: por trás da aparente indolência, o observador sensível da grande cidade acompanha, discreto e atento, o comportamento das pessoas.

No conto “The man in the crowd”, Poe empregou alguns dos elementos importantes para a configuração da história de detetive: o perseguidor, a massa humana e o velho desconhecido que percorre sem cessar a noite londrina, sempre permanecendo no centro da cidade. Baudelaire chamou o desconhecido de *flaneur*, mas, com certeza, para Poe, o personagem tinha motivação diferente daquela que movia a figura do *flaneur*, ou seja, o velho não se detinha por sentir-se inseguro na sociedade. A pista para essa interpretação encontra-se à epígrafe do conto: “ce grand malheur, de ne pouvoir être soil. La Bruyère.” O narrador, finalmente, conclui “This old man (...) is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd”⁶³.

Ao referir-se ao conto de Poe, Benjamin analisou não somente a sedução que o homem da multidão exerce no leitor, como também as descrições de massa. Nesse ponto do trabalho, ele dirigiu sua atenção às

⁶² BAUDELAIRE. In: BENJAMIN. Op. cit.. Volume I-2. P. 542.

⁶³ “The Man of the Crowd”. Ps. 240-245. In: *Edgar Allan Poe Sixty-seven Tales and the narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, The raven and Other Poems*. New York: Gramercy Books, 1990. P. 245.

descrições urbanas que Hoffmann deixara registradas em “A Janela do meu Primo”. Embora mencionada com frequência por Baudelaire e Benjamin, essa literatura é provavelmente desconhecida para o leitor brasileiro, pois o conto ainda não foi publicado em português. Para ilustrá-la, apresentarei um trecho do início do conto, quando um jovem (narrador em primeira pessoa) visita o primo entrevado.⁶⁴ Convidado a observar o panorama que se descortina da janela que ficava bem em frente à praça do mercado, o rapaz faz a seguinte descrição:

“Eu me sentei em frente ao primo, num pequeno tamborete que mal cabia no espaço perto da janela. De fato, a visão era singular e surpreendente. A feira parecia uma única massa humana, bem concentrada, de forma que se poderia pensar que uma maçã atirada do alto jamais chegaria ao chão. Cores variadas brilhavam ao sol, como pequenas manchas, que me davam a impressão de canteiros de tulipas se movimentando para lá e para cá, ao sabor do vento. Preciso confessar que aquela visão era realmente esplêndida, mas, depois de certo tempo, cansativa, podendo até causar, no caso de pessoas mais susceptíveis, um pouco de vertigem, semelhante ao delírio não desagradável que antecede o sonho. Eu procurava a distração, que a janela do primo proporcionava, e expressei-lhe tudo isso, francamente.”

“Mas meu primo pôs as mãos no alto da cabeça e nós entabulamos a seguinte conversa:

⁶⁴ Na nota no. 16 da “Apresentação” deste trabalho, forneço a tradução do primeiro parágrafo do conto.

Primo: — Primo, primo! Agora eu vejo claramente que você não possui nem mesmo uma pequena chama de talento literário. Para poder, um dia, seguir o exemplo do seu primo digno e parálítico, falta-lhe algo importante: olhos! Olhos que realmente vejam! O que a feira do mercado lhe oferece não é a visão de um colorido e alucinante amontoado de gente se movendo num afã insignificante. Há, há! Meu amigo, para mim, desenrola-se um cenário multiforme da vida burguesa e meu espírito, de um ousado Callot ou de moderno Chodowiecki⁶⁵, delineia um esboço após o outro, cujos contornos, em geral, são bem cheios de malícia. Preste atenção, primo! Vou ver se sou capaz de ensinar-lhe pelo menos as primícias da arte de olhar”.⁶⁶

Assim como Benjamin, Baudelaire também havia atinado para a diferença dos postos, donde os observadores, londrino e berlinense, se interagem com o burburinho da grande cidade. De um lado, o cidadão alemão, alojado em seu camarote, munido de binóculo, descreve uma série de imagens, um álbum de traços coloridos. Em Londres, por sua vez, o narrador mostra uma massa espessa, onde ninguém é perfeitamente nítido e ninguém é totalmente impenetrável para o outro.

Será Benjamin, porém, quem corroborará a lembrança de Baudelaire concernente às observações do primo à janela, valorizando e enfatizando a peculiar inclinação de Hoffmann como *voyeur* com dados

⁶⁵ Daniel Chodowiecki (Polônia, 1726-Alemanha, 1801) foi um ilustrador e pintor, que retratou a vida cotidiana da sua época em almanaques, calendários e obras literárias.

⁶⁶ HOFFMANN, E. T. A “Des Vettres Eckfenster”. In: *E. T. A Hoffmann. Op. cit.* Volume 4, p. 384. Tradução de Maria Aparecida Barbosa.

da biografia que Hitzig escrevera para o prefácio da primeira edição das obras completas:

“E. T. A. Hoffmann como a figura do *flaneur*: Hoffmann nunca foi amigo da natureza selvagem. O homem, informações e observações a respeito do homem, a mera visão do homem, isso era o que prezava mais que tudo. Se fosse passear no verão, o que com tempo bom acontecia diariamente, no final da tarde, então... não era fácil encontrar um bar ou confeitaria onde ele não se insinuasse, para ver as pessoas que lá estivessem.”⁶⁷

Benjamin parece estar se referindo ao *flaneur* do conto “Ritter Gluck”, que descreve o bairro *Tiergarten* de Berlim como um investigador à espreita do suspeito potencial, que pode ser qualquer indivíduo daquele magote:

“O outono tardio em Berlim ainda traz normalmente uns belos dias. O sol surge agradável de trás das nuvens e logo a umidade se evapora no ar tépido que sopra as ruas. Então, pode-se ver uma longa fila variada — elegantes, cidadão com esposa e filhos queridos em roupa domingueira, padres, judias, estagiários, prostitutas, professores, faxineiras, dançarinos, oficiais e outros pelas tílias em direção ao *Tiergarten*. Logo todos os lugares

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* Volume V-1. P. 536. Tradução de Maria Aparecida Barbosa.

estão ocupados no *Klaus* e no *Weber*: o cheiro de café se espalha, os elegantes acendem seus charutos, fala-se, discute-se sobre guerra e paz, sobre os sapatos da Madame Bethmann, se eram cinzentos ou verdes da última vez, sobre uma obra de Fichte⁶⁸, o dinheiro difícil e assim por diante, até que tudo começa a fluir numa ária de “*Fanchon*”, onde uma harpa desafinada, alguns violinos destoados, uma flauta tocada a plenos pulmões e um fagote espasmódico torturam a si mesmos e ao ouvinte.

Ao lado da amurada que separa a área do *Weber* da *Heerstraße*, há várias mesinhas redondas e cadeiras de jardim, de onde se respira ar fresco, observa-se os passantes, longe do ruído dissonante daquela orquestra amaldiçoada: sentei-me ali, abandonando-me ao leve jogo da minha fantasia que me oferecia figuras amigáveis, com as quais eu conversava sobre Ciência, Arte e tudo que deve ser mais caro ao homem.

Cada vez mais colorida, movimentava-se a massa dos transeuntes diante de mim.”⁶⁹

Apesar da atmosfera de grande cidade e da presença do elemento *flaneur*, à espreita, observando o movimento dos passantes, nós sabemos que o conto se desenvolve privilegiando a perspectiva de um artista, numa

⁶⁸ A partir de *fala-se*, na tradução, o original contém o seguinte: “Man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat (grifo meu) und böse Groschen usw.” É bastante provável que Hoffmann esteja se referindo à obra “Der geschlossene Handelsstaat” (O Estado Mercantil fechado, ou quem sabe acordado), de 1800, na qual o filósofo Johann Gottlieb Fichte (Alemanha: 1762-1814) apresenta uma concepção própria de estado socialista.

⁶⁹ “Ritter Gluck”. In: *E. T. A. Hoffmann*. Op. cit.. Vol. 1, p. 9. Traduzido por M. A. B.

homenagem do autor Hoffmann ao compositor Gluck, como mencionei em “O escritor E. T. A. Hoffmann e seus temas”.

É noutro texto hoffmanniano, contudo, que se delineou claramente o jogo de forças entre o criminoso incógnito na multidão e a rede de controle da sociedade. O motivo sobre o qual Benjamin dissertou, da massa como refúgio do suspeito, eu acredito perceber em seu arquétipo inaugural na passagem de Scudéry sobre a *Pontneuf* de Paris:

“a massa embasbacada cercou a carruagem da Montausier sobre a *Pontneuf* quase impedindo a sua passagem. De súbito, Scudéry ouviu um impropério e uma praga e notou que um homem abria caminho a socos e cotoveladas através da massa espessa. E, quando ele se aproximou, os olhos dela encontraram o olhar penetrante de um rosto jovem desgostoso e de uma palidez mortal. Sem se esquivar, o moço continuou olhando-a, enquanto com os cotovelos e punhos tentava seguir adiante, até alcançar a portinhola da carruagem, que ele abriu com violência, e jogou um bilhete no colo da Senhorita de Scudéry. Recebendo e distribuindo socos, ele sumiu da mesma forma que surgiu.” (HOFFMANN, 1967: Volume 2, p. 458.)

Essa é uma cena plena de vitalidade, que representa o suspeito Brusson, foragido, se movimentando camuflado em meio à multidão da cidade. A característica do trecho, aliada às que estudamos anteriormente, como o recorte centrado na trama misteriosa e a racionalização da personagem (que tenta decifrar o enigma das jóias), tornam o conto *sui*

generis à época em que foi escrito. Assim, defendo a tese de que, com “Das Fräulein von Scuderi”, nascia a configuração inicial do gênero literário que recorre, a partir daí, com bastante frequência, à feição inquietante dos grandes centros⁷⁰. Portanto, é com Hoffmann que se funda uma tradição de conto policial que, numa leitura retrospectiva, prosseguiu com Poe, Stevenson (*Dr. Jeckyll e Mr. Hyde*) e outros.

Defendo também a tese de que o conto frustra todas as expectativas de inserção num gênero único e definido, conforme mostrarei a partir daqui.

No decorrer do conto, a personagem Scudéry passou a exercer uma outra função, pois, na medida em que todas as figuras envolvidas no mistério sentem-se à vontade e a procuram para fazer confidências, ela, curiosamente, assume características de “psicanalista”. O que a levava, no entanto, a desempenhar o papel de detetive nas páginas iniciais do conto era a sedução pelo enigma, eram os fatos de horror e suspense que grassavam pela cidade.

Gótico

Hoffmann criou o clima de crueldade, a partir de alguns elementos peculiares à Literatura Gótica, bastante bem-sucedida na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX, que se voltava para temas como a luta entre o bem e o mal, o lado claro e o escuro da alma humana, assim como a sensualidade e o desenvolvimento espiritual. Alguns romances que se estabeleceram como referências clássicas desse estilo são: *O Castelo de Otranto* (1764), de H. Walpole, *Os Segredos de Udolfo* (1794) e *A Italiana* (1797), de Ann Radcliffe, *Frankenstein* (1818), de B. Stoker.

⁷⁰ Não excludo, como antes afirmei, que muitas dessas histórias serão configuradas em ambientes ermos.

Efeitos de imaginação e emoção, perpassados por excesso e transgressão, transcendem o racional nessas obras, pois a ambivalência e a incerteza toldam o sentido claro.

O gótico mistura mitos, lendas e folclores, conjura mundos mágicos e extravagantes aventuras e terror. Embora comumente empregados como sinônimos, os termos terror e horror podem ser distinguidos para se compreender diferentes projeções da ambivalência emocional gótica⁷¹. Enquanto o terror trata da expansão imaginativa, o horror descreve o movimento de contração e recolhimento. Como a dilatação da pupila em momentos de excitação e medo, o terror marca a emoção exaltada e o horror distingue a contração, quando da iminência do perigo. O movimento oscilante em direção a ambos os pólos caracteriza o gênero.

“O exagero e a ornamentação abundante do gótico era parte de uma tendência que se afastava das regras estéticas neoclássicas que insistiam em clareza e simetria e numa variedade cingida em unidade de proposta e estilo. O gótico significava uma vertente rumo à estética baseada em sentimentos e emoções e associada fundamentalmente ao sublime.”⁷²

O sublime constituía o grande debate artístico entre escritores e teóricos, no século XVIII, sobretudo no rastro do ensaio de Edmund Burke, *Investigação sobre as origens das nossas idéias sobre o belo e o sublime*. O “belo” apresenta contornos proporcionais, que podem ser

⁷¹ BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999. P. 10.

⁷² BOTTING, Fred. *Op. cit.* P. 3.

apreendidos pelos olhos do observador e, em contraste, o “sublime” refere-se à grandeza e à magnificência. (Lembremo-nos que anos mais tarde, Hugo causa espécie ao postular o emprego do sublime e do grotesco.)

No decorrer do século XVIII, os textos góticos eram censurados por promover o vício e a violência, avivar ambições, emoções excessivas e desejos sexuais fora das prescrições legais ou de reputação familiar.

O estilo gótico e o conto “A Senhorita de Scudéry” apresentam semelhanças que podem ser percebidas nos efeitos proporcionados pela passagem secreta, em certas alocações referentes a Cardillac como a um monstro e em detalhes sinistros, como o gabinete subterrâneo com despojos. Quanto aos acontecimentos misteriosos aparentemente sobrenaturais relacionados com o criminoso, eles não são aprofundados, tampouco se tornam redundantes, mas tendem finalmente para o gradativo esclarecimento.

Já mencionei a presença de elementos góticos na literatura de Hoffmann, sobretudo no caso do romance *Os Elixires do Diabo*. Embora Hoffmann empregue neste conto alguns desses recursos, seu texto possui, contudo, certa ambigüidade psicológica e filosófica, que lhe permite trazer o horror para o centro da vida urbana independente dos requisitos empregados nos romances ingleses mencionados, ou em outros, escritos por autores do romantismo de Heidelberg⁷³, como em *Nachtwache* (Vigília Noturna), romance de um autor anônimo, que empregava o pseudônimo de Bonaventura.

⁷³ O texto de Hoffmann recusa uma classificação nos moldes literários do grupo de Heidelberg, tampouco nos do grupo de Jena (sendo que os integrantes desse grupo nos são apresentados por Friedrich Schlegel, em *Conversa sobre a Poesia e Outros Fragmentos* — que apareceu nos dois últimos cadernos da Revista Athenäum em 1800 —, editado pela Iluminuras em 1994, com tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Sirniman.). Entre outras características, pretendo ressaltar no texto de Hoffmann a técnica incipiente do romance urbano, envolvendo tipos da cidade.

Espaço Urbano Noturno

O suspense em Hoffmann quase sempre, e neste caso particularmente, encontra-se associado à noite. Creio não ter sido aleatória a escolha do autor pelo século XVII, que o fascinava mais, em contraposição ao século XVIII, o Século das Luzes, do Iluminismo.

Para ilustrar a criação de um certo ambiente que infunde horror na noite, cenário característico do conto policial de Hoffmann, apresento um trecho, no qual o ourives/criminoso Cardillac prepara-se para cometer mais um dos seus infames atos criminosos.

“a luz logo sumiu. Eu me coleí à estátua, no fundo do nicho, mas recuei horrorizado ao sentir uma pressão contrária, como se a estátua tivesse adquirido vida. No clarão enevoadado da noite, vi então que o pedestal girava lentamente e que por trás da imagem, uma figura sombria saía e avançava com cautela para a rua. Involuntariamente, como que impelido por uma força interior, esgueirei-me atrás daquele homem. Ao chegar exatamente em frente a uma imagem de Nossa Senhora, ele perscrutou a rua, e quando o brilho da luz clara que sempre queima ante essa Madona incidiu-lhe sobre o rosto, eu o reconheci: era Cardillac!

Um medo indescritível, um arrepio estranho me percorreu. Como que cativo de um encantamento, precisei ir atrás do fantasmagórico sonâmbulo. Pois era como eu julgava meu mestre, apesar de não estarmos em tempo de lua cheia, cuja aparição perturba os adormecidos

susceptíveis a esse mal. Enfim Cardillac desapareceu nas sombras. (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 475.)”

A Paris de 1680 permite as aproximações metafóricas da noite com a alma humana tenebrosa — alma repleta de sentimentos de insegurança e medo, causados por remorso e auto-desconhecimento —, porquanto a cidade era literalmente escura naquela época. Na descrição de Hoffmann as imagens são silhuetas, sombras, perfis, com exceção da fraca luz proveniente de uma única vela, que um devoto sempre mantinha acesa em frente à imagem de Nossa Senhora. A iluminação a gás passou a ser instalada concomitante à construção das passagens parisienses, sendo que sua propagação aumentou consideravelmente nas décadas de 1850 a 1870, durante o governo francês de Napoleão III.

Os lampiões a gás, no seu tempo, constituíram um tema literário à parte. Alguns escritores registraram o suave entardecer urbano e o ritmo itinerante da romântica figura do acendedor de lampiões, de um lado para o outro, alumando. Uma bela ilustração desse movimento encontra-se no conto de Poe:

“As the night deepened, so deepened to me the interest of the scene; for not only did the general character of the crowd materially alter (its gentler features retiring in the gradual withdrawal of the more orderly portion of the people, and its harsher ones coming out into bolder relief, as the late hour brought forth every species of infamy from its den,) but the rays of the gas-lamps, feeble at first in their struggle with the dying day, had now at length gained ascendancy, and threw over every thing a fitful and garish

lustre. All was dark yet splendid — as that ebony to which has been likened the style of Tertullian.

The wild effects of the light enchained me to an examination of individual faces; and although the rapidity with which the world of light flitted before the window, prevented me from casting more than a glance upon each visage, still it seemed that, in my then peculiar mental state, I could frequently read, even in that brief interval of a glance, the history of long years.”⁷⁴

Mais tarde, a luz elétrica substituiu os lampiões. A cidade tornou-se mais segura: mesmo à noite as pessoas transitavam tranquilamente pelas ruas. Nesse momento, seria de se supor que a iluminação eliminaria definitivamente as analogias da noite com a feição humana sombria e sinistra. Mas a metáfora manteve-se nas obras do “Movimento expressionista”, bem como do filme *noir* da década de 40, do século XX.

No caso de Hoffmann, a presença de outros textos e escritores em “A Senhorita de Scudéry”, como por exemplo, o uso do episódio criminoso veneziano, dos nomes retirados da literatura de Voltaire, ou dos casos jurídicos verídicos compilados por Pitaval, as “transtextualidades”, parecem constituir potenciais recursos para instituir um gênero pioneiro, associado à noite. Isso inclui uma crítica em relação à justiça, pois Scudéry reserva palavras cáusticas à corte institucionalizada e não acredita que haja verdade e justiça através da lei formal, representada pela câmara ardente. Na medida em que age à margem da instituição, até enfrentando-a, Scudéry impõe a legalidade ditada pelos valores de sua própria consciência.

⁷⁴ POE. “The Man in the crowd”. Op. cit. P. 242.

Mais uma vez, é preciso lembrar o contexto biográfico do escritor Hoffmann, que, com este conto, denunciou o regime de coação e reservou restrições justamente ao Direito, sua especialidade. Através da escritura, subliminarmente, ele desmascarou a relação do Estado com a política e a moral.⁷⁵ Essa crítica também é notívaga, na medida em que revela a porção soturna e amendrontadora do destino do homem inocente e impotente entregue à mercê de juízes despreparados para a assunção de tamanha responsabilidade. “Seja humano!”, implorou a Senhorita de Scudéry ao juiz la Regnie.

Cômico

Contudo, quando o “dúbio palor” que precede a alvorada descora o oriente e a luz da manhã vem aos poucos dissipar a noite, o dia transforma o tom literário. O sinistro Cardillac passa a ser uma figura apenas grotesca. Hoffmann, então, o descreve da seguinte maneira:

“Mais baixo que alto, mas de ombros largos e compleição forte e musculosa, ainda conservava, nos seus cinquenta anos, a força e o vigor de um jovem. Testemunhavam essa força incomum os cabelos

⁷⁵ Ao ser nomeado membro da Comissão de Investigação de Vínculos de Alta Traição, em 1819, Hoffmann logo entrou em atrito com o chefe de polícia von Kamptz. Os escândalos nos presídios, as prisões arbitrárias e ilegais revoltaram a consciência de Hoffmann, que não conseguia ser conivente com a situação. Numa correspondência ao amigo Hippel, em junho de 1820, ele se manifestou sobre seu dilema profissional: “uma espessa teia de desrespeito às leis, atrevimento frente à ética e animosidade pessoal.” Hoffmann protestou em nome da justiça e da legalidade, recusou deixar-se corromper e, finalmente, entregou um pedido de demissão do cargo de membro da Comissão. Informação retirada da biografia escrita por Wittkop-Ménardeau.

A veia satírica de Hoffmann não resistiu à tentação de retratar o chefe de polícia como a figura pedante e inescrupulosa do conto “Mestre Pulga”, o conselheiro Knarrpanti, “Do qual só podia dizer que constantemente lhe faltava dinheiro e que, de todas as instituições estatais que conhecera através da história, nenhuma ele apreciava mais que a Inquisição Secreta, que tivera lugar outrora, em Veneza.” (*E. T. A. HOFFMANN*, 1967: Volume 4. P. 69). Essa ousadia cultou-lhe no final de sua vida um processo fatídico.

espessos, ruivos e crespos, o semblante fulgente e as feições salientes. Se Cardillac não fosse conhecido em toda Paris como o cidadão mais justo e idôneo, desinteressado, aberto, sincero e sempre prestimoso, o estranho olhar dos seus pequenos e fundos olhos, de um verde faiscante, bastaria para levantar suspeitas de traição e maldade” (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 452).

Ao personagem Desgrais, porém, passaram despercebidas essas pistas sugeridas pela descrição fisionômica que Hoffmann fez do protagonista. O policial era desprovido de capacidade de imaginação: a experiência fez dele um homem que só se permitia pensar em métodos regulares, análogos ao seu próprio feitio. Embora tenha tido êxito, no convento de *Lüttich*, quando vestiu o disfarce de confessor da Brinvilier, Desgrais não dispunha, no caso do desaparecimento das jóias, da malícia e da sagacidade imprescindíveis para supor traição, desonestidade e crueldade por parte de um cidadão considerado justo e idôneo. O espesso muro de pedras, com o qual se defrontou na perseguição do criminoso, representa a conclusão de sua experiência de vida, o limite da fantasia de Desgrais.

Mas as atitudes de Cardillac eram suficientemente esquisitas e extravagantes para denunciá-lo e para levar o investigador a classificá-lo no rol dos indivíduos suspeitos. Quando os clientes vinham buscar as jóias encomendadas, ele recusava-se a entregá-las, resistia, como um artista em dúvida sobre o valor da obra, tema blanchotiano por excelência. Finalmente, cedia aos rogos do cliente, mas o enxotava com violência e “ficava rindo como o diabo” (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 453), enquanto o olhava retirar-se mancando e sangrando.

À luz do dia, Cardillac mantém resquícios do seu caráter sinistro, mas deixa transparecer a ambigüidade, a irônica versão do espectro maligno. Os gestos estabaneados dessacralizam a sobriedade noturna e escancaram a ambigüidade:

“(...) caiu novamente sobre o joelho, beijou a saia, as mãos da Senhorita de Scudéry, gemeu, suspirou, chorou, soluçou, ergueu-se, correu em ziguezague, esbarrando nas poltronas e mesas, de forma que a porcelana e os vidros retiniram, e saiu embalado como um louco” (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 456).

Logo após o episódio citado acima, um trio de personagens, composto pelo rei, Madame de Maintenon e Scudéry, passa a agradecer sobre o circunspeto doidivas, sugerindo um noivado entre o ourives e a velha aristocrata, que no conto tem 73 anos. Na ocasião em que se divertia com o *esprit* da poesia de Scudéry, Luís XIV afirmou que aquela era sem dúvida a poesia mais cômica que já havia sido escrita, suplantando inclusive a de Boileau. A ironia e a menção do nome de Boileau surgem associados à luz do dia, introduzindo uma transformação de gênero, que passa a caracterizar-se pelo humor e pelo *grotesco*: não na acepção de Wolfgang Kayser, para o qual o grotesco tinha uma conotação bastante sombria, mas, segundo Bakhtin, num sentido carnavalesco de troca de papéis.⁷⁶

Temos aqui mais uma vez a sobreposição de textos, no caso, de Hoffmann, Scudery, Nicolas Boileau Despréaux (1636-1711), brilhante satírico, sobreposição de textos que evoca a delicada técnica dos palimpsestos, forma de reutilização dos valiosos materiais de escritura, comum, sobretudo, entre os monges dos séculos VII a IX, período em que o pergaminho era ainda bastante raro e caro.

⁷⁶ No seu livro *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*, Wolfgang Kayser tentou esquematizar o grotesco nas artes plásticas, em cujo desenvolvimento distinguiu um bifurcamento em duas categorias. A primeira, que ele denominou "grotesco fantástico", provém dos padrões traçados por Hieronymus Bosch (1450-1516) e Peter Breughel (ou Brueghel: 1564-1638), "Brueghel dos Infernos". Essa categoria seria representada no século XIX, principalmente, pelos franceses Grandville, Bredin e Redon, cujo universo onírico expressa serpentes e morcegos de proporções distorcidas, esqueletos, monstros ameaçadores e animais fantásticos. A segunda categoria, que Kayser chamou de "grotesco-cômica", caracteriza-se pela distorção satírica, caricaturesca e cínica, e expressa-se em Hogarth, Callot e Goya. Hoffmann vincula-se, geralmente, a esse segundo segmento, como espelha toda sua obra e se depreende do seu elogio à arte de Callot. Mais especificamente, no entanto, a transformação de Cardillac assemelha-se, nesse caso, às metamorfoses carnavalescas estudadas por Bakhtin, segundo as quais, por exemplo, o bufão torna-se rei (momo) por um breve período.

Sobre essa relação hipertextual, contudo, é importante lembrar que, segundo Genette, “o prazer do hipertexto é também um jogo” (GENETTE, 1982: 252). A porosidade entre os regimes possuiria a força do contágio, dentro desse aspecto de produção literária e de regime lúdico. Nenhuma forma de hipertextualidade, diz Genette, acontece sem um pouco de jogo, que é na verdade o bricolage, “jogo pelo menos no sentido de que trata e utiliza um objeto de uma maneira imprevista, não programada e, portanto, induzida” (GENETTE, 1982: 252), implícito na prática do reemprego de estruturas existentes.

A anedota criada pela própria dama pronuncia o que Scudéry e Cardillac têm de mais cômico, ou seja, uma velha aristocrata preparando amorosamente o enxoval para as núpcias com um desajeitado artesão, bem mais jovem que ela. Essa distorção, que é como uma transformação caricatural das personagens, evoca o emprego das máscaras na *commedia dell’arte* italiana. Tentarei explicar esse paralelo.

É difícil estabelecer a origem das máscaras. Alguns pesquisadores afirmam que elas foram inventadas para disfarçar a identidade dos atores do antigo teatro grego e romano. Mais recentemente, contudo, os estudos têm sido unânimes em admitir a possibilidade de que elas tenham surgido bem antes do teatro, como um signo que remete à aspiração humana de assimilar o tranqüilo semblante divino ou simplesmente um brinquedo de assustar os companheiros. O mais certo, porém, é que o emprego da máscara no teatro instituiu-se como um recurso que não se prestava meramente a dissimular as faces, mas sim, permitir a expressão “autêntica” do próprio caráter.⁷⁷

⁷⁷ Borges dizia que as máscaras sempre lhe infundiam medo:

“Senti na infância que se alguém usava máscara estava ocultando alguma coisa horrível. Às vezes (estes são meus pesadelos mais terríveis) eu me vejo refletido em um espelho, mas me vejo refletido com uma máscara. Tenho medo de arrancar a máscara porque tenho

Com ou sem as máscaras no sentido literal, o teatro popular difundiu formas caricaturais (de certa maneira, equivalentes às máscaras) de personalidades humanas, como Arlequim, Escaramouche, Colombina etc., formas que parecem surgir das figuras convencionais, mas exacerbam, focalizam e se aproximam mais de certas nuances do caráter. Originalmente, cada uma dessas figuras representava uma região ou cidade da Itália e era motivo de orgulho para seus conterrâneos.

As ilustrações de Jean Antoine Watteau (França, 1684-1721) representando as “*Fêtes galantes*” — imagens da sociedade parisiense da época — nos proporcionam uma noção das apresentações teatrais nas cortes e fazem reverberar em nossa imaginação o som das guitarras, os gritos, as vaias e as gargalhadas. Por sua vez, as cenas teatrais das gravuras de cobre confeccionados por Callot, ao tempo que provocam riso, suscitam em quem se detém a observá-las reminiscências confusas e assustadoras, como Hoffmann expressou em sua apologia ao ilustrador.

A *commedia dell'arte* italiana foi representada no país de origem do século XVI até final do século XVIII, aproximadamente, e, mais tarde, na França, onde marcou enormemente o teatro de Molière, (Paris, 1622-1673), autor de “O Doente Imaginário”, “Tartufo” e “O Misanthropo”. Além dessas peças, que conhecemos de encenações brasileiras, as imagens da *commedia dell'arte* chegam até nós através de espetáculos circenses, das comédias e de algumas “estórias da carochinha”, sem falar das contribuições indiretas que a grande escola do teatro itinerante exerceu dentro da história da dramaturgia.

medo de ver meu verdadeiro rosto, que imagino atroz. Aí pode estar a lepra, ou algo mais terrível que qualquer imaginação minha.” BORGES, Jorge Luis. “Sete Noites”. Traduzido por Sérgio Molina. In: *Jorge Luis Borges – Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999. P. 248.

Hoffmann recorreu inúmeras vezes a essas figuras, principalmente às personagens das “*fiabe*”⁷⁸ do Conde Carlo Gozzi, ou, como se percebe nas passagens grotescas e cômicas da narrativa a respeito de Cardillac, que, sem citar, convocam explicitamente outro texto.

No ensaio “L'essence du rire”⁷⁹, Charles Baudelaire fez justamente o estudo da distorção satírica, da caricatura, “esse elemento inapreensível do belo nas obras destinadas a apresentar ao homem sua própria feiúra moral e psíquica”. Com a queda de Adão, ou seja, com a expulsão do Paraíso, teriam surgido o riso e as lágrimas, explica Baudelaire. O homem debilitado não dispõe de forças para contê-los. No entanto, as lágrimas purificam as dores e o riso abrandando, às vezes, o coração: apesar dos males, a queda proporciona um resgate.

Satânico e profundamente humano, o riso seria a consequência de um sentimento de superioridade, mas, ao mesmo tempo, de miséria e vileza em relação ao Verdadeiro e ao Justo absolutos, a conclusão necessária da natureza dupla e contraditória do homem; a explosão perpétua da sua cólera e do seu sofrimento. Do ponto de vista artístico, Baudelaire distingue o riso causado pelo grotesco, “comique absolu”, que ele considera “criação” verdadeira, do cômico, “comique significative”, para ele, “imitação criativa”. Esse último teria uma linguagem mais clara, mais fácil de ser compreendida e analisada pelo vulgar. Ambos se relacionam como numa antítese. No “comique absolu”, Baudelaire percebe algo de profundo, axiomático, primitivo, que mais se aproxima da alegria absoluta que do riso das comédias de costumes. Ademais, o “comique absolu” se assemelharia bastante à natureza, apresentando-se sob uma espécie *una*, fundida pela intuição.

⁷⁸ *Fiabe* é o nome atribuído à forma literária dessas peças (esquema, principalmente para os atores sérios, pois os cômicos eram improvisados), em italiano: tipo de narração alegórica (em português: fábula).

⁷⁹ BAUDELAIRE, Charles. “L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954. P. 710.

O poeta francês elegeu Hoffmann mestre do “comique absolu” e estudou profundamente esse aspecto, sobretudo a partir do conto “A Noiva do Rei”. Nesse mesmo ensaio, Baudelaire, comparou o autor alemão a um médico de loucos, que se divertia, revestindo sua ciência de formas poéticas, como um sábio que falasse por parábolas.

O Enigma do Gênero

Tentei apurar em “A Senhorita de Scudéry” traços comuns que me permitissem reconhecer pertença do conto a um ou mais gêneros literários. Tendo em vista uma das hipóteses formuladas no início deste trabalho, procurei demonstrar o caráter original do conto, comparando alguns dos seus aspectos estruturais e temáticos com algumas obras já consagradas dentro da taxonomia gênero policial. Pois, segundo defendo, é possível reconhecer códigos identificáveis que me autorizam a afirmá-lo.

A marca do gênero, contudo, se desmarca e, num “*clin d’oeil*”, outras formas — o cômico, o gótico — destacam-se, pronunciam-se. Essa diversidade prolífera estabelece, portanto, um enigma do gênero. Para refletir essa proliferação encontrei subsídios, justamente em Derrida⁸⁰, autor que pleno de ironia, arroja-se contra qualquer pretensão de engajamento respeitoso de fidelidade a uma lei do gênero. Os códigos explícitos de pertença, segundo ele, podem contradizer-se em face de outras formas que se sobrepõem. A investida pode sobrevir ao encontro, por exemplo, de uma menção explícita (conto, romance, teatro) que se torna ambígua ou inadequada através de uma marca adventícia⁸¹.

⁸⁰ DERRIDA, Jacques. “La loi du genre”. In: *Parages*. Paris: Galilée. Fls. 249-267.

⁸¹ Morfologia vegetal: diz-se de qualquer órgão que nasce fora do lugar habitual: raiz adventícia. Na História e na Filosofia, segundo o cartesiano Descartes, a idéia adventícia seria aquela que provém de alguma coisa exterior ao espírito através dos sentidos.

Bem antes do que se convencionou designar “modernidade”, os corpos estéticos, poéticos ou literários tematizavam abundantemente os potenciais jogos com a pertença a um ou mais gênero, bem como com os traços que marcam essa pertença. Eis, então, o paradoxo. O traço suplementar e distintivo, a re-marca da nova pertença, mesmo equivalendo a um “*clin d’oeil*”, a um relance, permite ver o dia, descortina uma nova identidade de gênero.

A partir disso, Derrida passa a questionar se a mistura (*mélange*) de gêneros não seria inevitável, se a própria lei não contém alojado em si um princípio de contaminação, ou mesmo “se a condição de possibilidade da lei for a priori uma contra-lei, um axioma de impossibilidade que enlouquecerá o sentido, a ordem e a razão?”⁸²

Talvez fosse pertinente analisar a questão estrutural das metamorfoses formais de “A Senhorita de Scudéry”, apropriando-me da hipótese formulada por Derrida: “um texto participa de um ou mais gêneros; não há texto sem gênero: sempre há o gênero ou os gêneros; mas essa participação não é jamais pertença.”⁸³

Assim, eu diria que a estrutura do conto quanto à pertença a gênero apresenta-se, portanto, como um jogo anagramático precioso, que precisa ser mantido como impasse, sem uma decisão entre um ou outro.

Apesar de implícita a fascinação pelo mistério, pelo mundo noturno do crime, num certo momento aproximando-se inclusive do gênero gótico, a metamorfose de gênero rumo ao humor insurge-se, parecendo subverter o sentido estabelecido inicialmente. O texto a princípio recusa, mas no final, embora mantenha a ambigüidade, o conto reconfigura-se novamente como narrativa do “gênero policial”, *avant la lettre*, pois esse gênero ainda não existia enquanto tal.

⁸² DERRIDA, Jacques. *Idem*. P. 263.

⁸³ DERRIDA, Jacques. *Idem*. P. 264.

3.6 Cardillac – O Artista

“Sou, em grande parte, a mesma prosa que escrevo.

Tornei-me uma figura de livro, uma vida lida.

O que sinto é (sem que eu queira) sentido para se escrever o que se sentiu.

O que penso está logo em palavras, misturado com imagens que o desfazem, aberto em ritmos que são outra coisa qualquer.

De tanto recompor-me destruí-me.”

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego*

“O saber que conduz a propensão narrativa não se encontra somente aberto para baixo, para a corporeidade das simples ações cotidianas, (...) como eu havia pensado antes, mas eleva essas mesmas ações para as alturas, até o que não pode medir-se. Em consequência, trata-se certamente de um conhecimento do cotidiano, do mundo de cada dia; mas se configura como saber, o faz justamente equiparando o acontecer do tempo humano a algo incomensurável, semelhante ao tempo do além.”

Commoli, “Quando sobre o povo coberto pela neve aparece, silencioso, o Castelo...”⁸⁴

Ao deter-me nos problemas estruturais da narrativa “A Senhorita de Scudéry”, acabei me deparando com uma das temáticas mais evidentes na leitura do conto — o crime.

Recordemos ainda que, à loucura, consequência das influências maléficas sobre o feto, que preferi traduzir após a análise como característica de sinistro, o próprio protagonista contrapõe o fervor religioso à Santa e a promessa (que ele mais tarde quebra) de uma vida

⁸⁴ COMMOLI, Giampero. “Quando sobre el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso, o Castelo...”. In: *El pensamiento débil*. Editado por Gianni Vattimo e Píer Aldo Rovatti. Tradução para o português da tradução espanhola: Maria Aparecida Barbosa.

sem pecados. Considerando a aproximação da santidade com o pecado, eu diria, então, que, além de sinistro, pecado e crime aplicam-se reversivelmente ao protagonista Cardillac.

Isso me conduz de volta ao questionamento ontológico que o libretista Lion e o compositor Hindemith formularam na sua re-criação operística dessa narrativa: “como poderia um mortal obcecado e criminoso inspirar compreensão e empatia, talvez até mesmo simpatia e perdão?”

Primeiramente, creio que até esse ponto, se o personagem sintetizasse crime e pecado a caracterização congelaria a interpretação: mas há também o viés cômico. A feição cômica torna Cardillac mais humano, aproxima-o, é o Mesmo que se afigura familiar e quebra o temor diante do Outro, o sinistro. O risível advém da transformação súbita de Cardillac, a qual ocorre no momento em que o artista de renome torna-se um indivíduo constrangido na presença da Senhorita de Scudéry. Essa alteração do personagem marca também uma mudança no gênero do conto, segundo estudamos — é como se o comportamento dele e de outros personagens acarretasse modificação na forma da narrativa, característica “contemporânea” da literatura de Hoffmann.

Posto que vilão, sem escrúpulos, há que se considerar seus propósitos. Para tanto, é preciso subverter os códigos racionais de compreensão e renunciar às indagações cristãs a respeito de comportamento pecaminoso, indagações que acometiam o personagem, vez ou outra. A literatura, parece-me, não encarna virtudes morais, princípios cristãos ou éticos, mas transcende esses valores, resgatando de maneira misteriosa reminiscências do nosso conhecimento e da nossa vivência estética. Só dessa maneira é possível imaginar o personagem como um sonâmbulo fantasmagórico, compactuado com Mefisto, assim como seu renomado predecessor dentro da literatura hoffmanniana, o

pintor renascentista Francesco. No romance *Os Elixires do Diabo*, esse personagem desempenhou literalmente o destino da figura faustiana.

Ora, o personagem Cardillac pertence a uma espécie de herói bastante típico na literatura de Hoffmann — o artista. Em vários outros dos seus 80 contos, e em seus dois romances, o autor constrói figuras similares a Cardillac quanto a esse perfil. Eis algumas ilustrações do tipo: Ritter Gluck, o compositor consagrado, é o personagem que tem uma participação anacrônica, anos após sua morte, no conto homônimo; o primo poeta doente, *voyeuer* à espreita numa janela, protagonista do último conto de autor, denominado “A Janela do Meu Primo”; o estudante Anselmo, de “O Pote de Ouro”, um jovem em conflito entre a vida burguesa e a dedicação à poesia; Kreisler, o músico, Murr, o gato escritor e duplo de Kreisler, ambos personagens do romance *A Visão de Mundo do Gato Murr*; ou mesmo Francesco, o pintor renascentista do outro romance já parafraseado, *Os Elixires do Diabo*. Certamente, é possível enumerar ainda outros tipos de personagens afins, indivíduos dotados de apurada sensibilidade estética, mas considero esses exemplos suficientes por enquanto.

O personagem Cardillac só emerge no conto “A Senhorita de Scudéry” à página 19, quando Maintenon identifica, na delicadeza da confecção das jóias que misteriosamente chegaram às mãos de Scudéry, a habilidade de Cardillac: só ele seria capaz! E o próprio joalheiro confirma:

“— De fato, Madame, é preciso conhecer bem pouco da obra de Renné Cardillac para acreditar por um momento que algum outro ourives do mundo fosse capaz de criar

essas jóias. Realmente, é um trabalho meu.”
(HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 23)

A sua vaidade, aparentemente, não tem limites. Num outro trecho, ele vangloria-se também junto a Brusson: “Olivier, você não deve se esquecer, redarguiu Cardillac, que é uma distinção trabalhar com o mais famoso mestre em ourivesaria da atualidade”. (HOFFMANN, 1967: Volume II, p. 49)

Curiosamente, Cardillac sente uma atração irresistível pelo brilho das pedras preciosas. Ele anseia por associá-las, arranjá-las de forma harmoniosa. Grato, transborda de alegria ao vislumbrar a possibilidade de trabalho, de criação. A perseguição obstinada de uma idéia consome-lhe os dias e o preenche; é nesse movimento que ele realiza sua existência. No ateliê, orquestrado pelas marteladas, na lida com espátulas e cinzéis, suas mãos conferem forma real a uma imagem gravada em seu espírito.

Mas Cardillac quer, a todo custo, reter a tradução forjada da imagem arraigada em seu espírito, quem sabe uma tradução sincera e íntima de si. Aquele que, ao encomendar a jóia, lhe proporcionou a alegria de poder se expressar na confecção dela, não deve, depois, receber a obra, desfrutar-lhe a beleza, pois o artesão quer mantê-la consigo, para burilá-la mais e mais, num movimento ritmado de esperança.

Quem não se sensibiliza ante esses propósitos nobres e idealistas? Os fins não justificam o crime, ditado que, por expansão, permite pensar que tampouco o crime justifica julgamento arbitrário. Cardillac engendra o nascimento, a obsessão, o crime, num abismo disseminado e parece ter em vista exatamente o viço do eterno recomeço.

E poderíamos, neste momento, nos reportar aos conceitos benjaminianos de experiência (*Erfahrung*)⁸⁵ como uma meta imposta pela sociedade burguesa à juventude. O homem experiente vivenciou muito e tudo foi uma ilusão, conclusão que o deixou intimidado e amargurado. Eis a que chegou: a fase da “experiência”, dos compromissos, da pobreza de espírito imaginativo e da monotonia.

Segundo Benjamin, o fato de alguns artistas como Klee se basearem na engenharia, ou os cubistas, nas formas estereométricas, poderia ser compreendido como um frescor representado pelo básico, “essencial”, que permite a flexibilidade do recomeço.

A diligência do ourives cabisbaixo e ocupado em seu ateliê, na dedicação insana de proporcionar concretidade aos projetos, vem ao encontro das leituras de Blanchot a respeito do trabalho do autor. A analogia da atividade de Cardillac com a incompletude implícita no ofício de inscrição das palavras numa obra literária parece-me evidente e a considero também uma metáfora muito rica para discutir a atualidade da obra de Hoffmann.

No ensaio “Literatura e o Direito à Morte”, reportando-se a Hegel, Blanchot diz que o indivíduo que quer escrever hesita devido a uma contradição: escrever requer talento. Enquanto não começa a trabalhar, a escrever, o indivíduo desconhece se pode vir a ser um escritor. “Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever.”⁸⁶

“o indivíduo não pode saber o que é enquanto não for levado pela operação, até a realidade efetiva; parece então

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. “Erfahrung” (Experiência). P. 54 e “Erfahrung und Armut” (Experiência e Pobreza). P. 213. Volume II-1. In. BENJAMIN: *Gesammelte Schriften*. *Op. cit.*

⁸⁶ BLANCHOT, Maurice. “A Literatura e o Direito à Morte”. Tradução de Ana Maria Scherer. In: *A Parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro, Rocco, 1997. P.

não poder determinar a meta de sua operação antes de ter operado, e, todavia, ele deve, sendo consciência, ter antes, diante de si, a ação como integralmente sua, isto é, como meta.”⁸⁷

A obra parece deixar o autor fora, pois afasta-se infinitamente do projeto inicial e desliza-se à deriva, não satisfaz aquele que a ela se consagra. Contudo, é da frase que o autor tira sua existência. Consciente disso e de que o resultado do projeto nunca é estável, mas desvio do projeto inicial, o escritor começa a escrever, a realizar. Sem pensar em início, meio e fim, não se importando com as circunstâncias, o interesse passa a ser o movimento do trabalho artístico. O movimento leva-o adiante e transforma-se, assim, numa meta: a obra em movimento.

Mas, para Blanchot, a configuração literária parte, antes de tudo, da negação de tudo aquilo que afirma através da linguagem:

“Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser.”⁸⁸

Eis a dificuldade de realização da obra: ela parte da negação de toda a realidade, de todo o mundo. O artista aparece submetido à inação, não porque não disponha do irreal, mas, ao contrário, justamente porque

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. Idem. P. 294.

⁸⁸ BLANCHOT. Idem. P. 295.

começa com o imaginário, que é o conjunto do mundo. Nessa negação de tudo, ausência, acontece a criação literária: uma ilusão de que se está criando cada coisa, cada ser que se vê e se nomeia.

Essas idéias talvez nos permitam compreender a euforia e a alegria de Cardillac diante da encomenda — projeto finito, que ele se propõe a realizar, mas que o frustra, transformando-se também numa obra que se desvia do projeto que concebera.

Um dos conceitos de Blanchot refere-se à impossibilidade, para a literatura, de vivenciar a experiência do Outro, impossibilidade representada na metáfora da morte. Essa experiência inacessível/limite só pode ser feita pelo Outro.

Dentro do conto “A Senhorita de Scudéry”, a metáfora do poder com relação à morte surge com a atividade do alquimista Exili e o êxito da sua requisitada poção. Todos a necessitam, a almejam a fim de solucionar algum problema pessoal, para cometer algum crime. O episódio a respeito de dois alquimistas tentando encontrar a fórmula de uma poção venenosa tão fina e imperceptível aos exames médicos é fato histórico narrado por Pitaval. Também Voltaire se refere a um caso semelhante, envolvendo dois italianos, inclusive citando os nomes Exili (provavelmente Egídio?) e Glaser.

De fato, Exili parece estar de posse daquilo que nenhum outro homem usufrui: o controle sobre a vida e a morte. Isso me leva a indagar sobre a fórmula a que chegou, através de sua laboriosa atividade de pesquisa. Será que a polissemia *des Giftes* (veneno ou presente para alguns, remédio para outros) que conseguiu fabricar, cuidadosamente, em seu laboratório permitiria também a descrição de uma espécie de obra de *arte milagrosa*? Então, nesse caso, Exili também seria um artista, porém, mais bem-sucedido que Cardillac. Embora *das Gift*, projeto inicial do alquimista tenha vingado e provado sua eficácia nas várias situações em que foi testado, a poção termina finalmente caindo à deriva, num certo

momento, quando o próprio autor torna-se vítima. Se ele buscava apenas a experiência limite da morte, não pode, entretanto, narrá-la, representá-la.

Hoffmann configurou em seus textos o conflito do músico/do escritor do meio urbano. O artista em face das limitações, ansiedades e dificuldades de terminar seus trabalhos e confrontando-se, ainda com a impossibilidade de representar o sentimento do Outro, que pode ser — como no caso das múltiplas feições de Cardillac — uma porção de si mesmo. Essa é uma temática universal e bastante moderna.

O que me seduz nesta literatura é a maleabilidade com que se presta à tradução intersemiótica, que se deve provavelmente à profusão sinestésica que encerra. Ao mesmo tempo, esta literatura é marcada por profundas diferenciações de vozes — a polifonia caracterológica — o que transforma a tradução para outro idioma num desafio.

Perceber as feições do personagem, o Mesmo e seu duplo: essa é a provocação irônica que me estimulou a ousar a traduzir o conto para o português e a expressar minha leitura desta ficção. Pois Hoffmann tinha decididamente uma inclinação para a ficção, provavelmente porque ela lhe falava mais de perto à sensibilidade e ao espírito imaginativo.

Segundo Blanchot, a literatura de “pura imaginação” recua diante das realidades do cotidiano atual e o descreve com distanciamento, distanciamento que parece ser a fonte de compreensão geral. Mas essa abstração, essa mentira da ficção, estaria reservada para os homens que sentem o encantamento a ponto de sair de suas vidas, que lhes proporciona apenas uma limitada perspectiva.

Mas, enfim, essa literatura tem a vantagem de não nos enganar: ela se dá por imaginária, mas só adormece aqueles que buscam o sono.

Bibliografia

ANJOS, Augusto dos. *Obra Completa*. Organização, fixação do texto e notas Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, no contexto de Rabelais*. São Paulo: Edusp.

Problemas da Poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAUDELAIRE, Charles. “L'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques”. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954.

“Études sur Poe”. In: *Oeuvres Complètes de Baudelaire*. Bibliothèque de la Pléiade. Edição e notas feitas por Y. G. de Dantec. Paris: Librairie Gallimard, 1954.

“Edgar Allan Poe”. In: POE, Edgar Allan: *Contos Escolhidos*, tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre, Rio de Janeiro, Editora Globo, 1985.

A Modernidade de Baudelaire – Textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. Tradução de Suely Cabral. São Paulo: Paz e Terra, 1988.

BAL, Mieke. *Kulturanalyse* (Análise Cultural). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Editado por Rolf Tiedemann e Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

“A Tarefa – Renúncia do Tradutor”. Traduzido por Susana Kampff Lages. In: HEIDERMAN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001.

O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Tradução, prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. “A Literatura e o Direito à Morte”.

“Traduzido de...”. In: *A Parte do Fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

O Espaço Literário. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

Pena de Morte. Tradução de Ana Maria de Alencar. Rio de Janeiro: IMAGO, 1991.

BLOCK, Lawrence. *O Ladrão que estudava Espinosa*. Tradução de Maria Helena Rodrigues de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Punhalada no Escuro. Tradução de Maria Helena Rodrigues de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, a Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1994.

BOCACCIO, Giovanni. *Decameron*.

BORGES, Jorge Luis. "A Morte e a Bússola".

"Pierre Menard"

"Sete Noites". In: *Jorge Luis Borges – Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1999.

CAMILLERI, Andrea. *O Cão de Terracota*. Tradução de Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2002.

BURKE, Edmund. *Investigação sobre as origens de nossas idéias do sublime e do belo*. Tradução, apresentação e notas Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. "Transluciferação Mefistotélica". In: *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. P. 134.

CHANDLER, Raymond: "Verosimilitud y género". In: *El juego de los cautos – Literatura Policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Compilação: Daniel Link. Buenos Aires: la marca, 2003. Fls. 59-63.

"Procurem a Garota". In: *O Assassino na Chuva*. Traduzido por A. B. Pinheiro de Lemos. Rio de Janeiro: Record, 1964.

COMMOLI, Giampero. "Cuando sobre el pueblo cubierto por la nieve aparece, silencioso, o Castelo...". In: *El pensamiento débil*. Editado por Gianni Vattimo e Píer Aldo Rovatti. Colección Teorema.

DERRIDA, Jacques. *A Farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo, Iluminuras, 1997.

Torres de Babel. Tradução de Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

“La loi du genre”. In: *Parages*. Paris: Galilée.

DUARTE, Rodrigo: “Cognição, crítica e utopia – elementos estéticos da Dialética do esclarecimento”. In: *As Luzes da Arte – homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

COSTA, Flavio Moreira da (seleção, introdução e notas). *Os Cem Melhores Contos de Crime e Mistério da Literatura Universal*. Traduções de Marcos Santarrita e outros. São Paulo: Ediouro, 2002.

DUARTE, Rodrigo: “Cognição, crítica e utopia – elementos estéticos da Dialética do esclarecimento”. In: *As Luzes da Arte – homenagem aos cinquenta anos de publicação da Dialética do esclarecimento*. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

DUCHARTRE, Pierre Louis. *The Italian Comedy*. Tradução do francês por Randolph T. Weaver. New York: Dover, 1996.

FREUD, Sigmund. “O Estranho”. In: “História de Uma Neurose Infantil e Outros Trabalhos”. In: *Obras Completas de Sigmund Freud*. Volume XVII (1917-1919). Rio de Janeiro: Imago, 1969.

“Das Unheimliche”. Edição alemã: Imago, G. W., Vol. 12, fls. 229-268.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes – la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982.

Figuras. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HAMMETT, Dashiell. *O Falcão Maltês*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Continental Opp. Tradução Ruy Jungmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Seara Vermelha. Tradução Alexandre Hubner. Companhia das Letras, 2002.

HANNS, Luiz Alberto. *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

HEINE, Heinrich. *Heinrich Heine Werke* (Obras de Heinrich Heine). Editado por Paul Stapf. München: Emil Vollmer.

HEMINGWAY, Ernest. *For whom the bell tolls*. Philadelphia: The Blakiston Company, 1940.

HILLERMANN, Tony. *Um Homem Caído*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco. 2000.

Hauptwerke der deutschen Literatur - Einzeldarstellungen und Interpretationen (Principais obras da literatura alemã - apresentações isoladas e interpretações). Editado por Manfred Kluge e Rudolf Radler. München: Kindler Verlag, 1974.

HOLMBERG, Eduard L. *Cuentos Fantásticos*. Estúdio preliminar de Antonio Pagés Larraya. Buenos Aires: Edicial S. A. 1994.

HOFFMANN, E. T. A. *E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. 4 volumes.

Hoffmann Werke (Obras de Hoffmann). Berlim-Darmstadt-Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963. 2 Volumes.

O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

O Pequeno Zacarias chamado Cinábrio. Tradução de Karin Volobuef. São Paulo: ArsPoética, 1994.

Contos Fantásticos: "O Homem da Areia", "Os Autômatos" e "O Vaso de Ouro". Tradução de Cláudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

Irmã Monika – Narrativas e aventuras. Tradução da versão francesa: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

Contos Sinistros: "O Homem da Areia" e "Os Autômatos". Tradução de Ricardo Ferreira Henrique, ensaio "No Olho do Outro" de Oscar Cesarotto. São Paulo: Max Limonad, 1987.

"Heimatocare". In: *Mar de Histórias. – Antologia do Conto Mundial*, compilada e editada por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda. 3º Volume: Romantismo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

"Cinábrio", "Doutor Trabacchio" e "Porta entaipada". Edição (e tradução?) Affonso de E. Taunay. São Paulo: Melhoramentos, (1928?).

“Das Fräulein von Scuderi”. Universal-Bibliothek nr. 25. Stuttgart: Reclam, 2002.

HOFFMEISTER, Gerhardt. “Deutsche und Europäische Romantik” (Romantismo Alemão e Europeu). In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). Editado por Helmut Schanze. Tübingen: Alfred Kröner Verlag, 1994.

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime - Tradução do “Prefácio de Cromwell”*. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Nova York, Viking Press Inc., 1939.
Retrato do Artista quando Jovem. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
Dublinenses. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.

KAFKA, Franz. *Das Schloss* (O Castelo). Frankfurt am Main: Fischer, 1983.

O Castelo. Traduzido por Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KAMPFF LAGES, Susana. “A Tarefa do Tradutor e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade”. In: *Cadernos de Tradução* n. 3. Florianópolis: UFSC, 1998.
Walter Benjamin – Melancolia e Tradução. São Paulo: EDUSP, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco - configuração na pintura e na literatura*. Traduzido do alemão por J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAMBERT, José. “Loève-Weimars et la question de la traduction”. In: *Hoffmann. Contes Fantastiques*. Paris: Flammarion, 1982. Prefácio do volume 3. Fls. 11-32.
“Loève-Weimars et la question de la traduction”. In: *Hoffmann. Contes Fantastiques*. Paris: Flammarion, 1982. Prefácio do volume 1. Fls. 6-25.

LINK, Daniel (compilação). *El juego de los cautos – Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*. Buenos Aires: la marca, 2003.

LION, Ferdinand: “Cardillac I e II”. In: *Akzente – Zeitschrift für Dichtung* (Akzente – Revista para Poesia). Editada por Walter Höllerer e Hans Bender. 1957. Fls. 126-132.

MAHLENDORF, Ursula. “Die Psychologie der Romantik”. Fls. 590-604. In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). Editado por Helmut Schanze. Tübingen: Alfred Kröner Verlag, 1994.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto – A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MEYER, Hans. “Die Wirklichkeit in E. T. A. Hoffmanns - ein Versuch” (A Realidade em E. T. A. Hoffmann – uma tentativa”. In: *E. T. A. Hoffmann*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1967. Volume 4.

MEYERS *Grosses Taschen Lexikon*. (Grande Léxico Meyer de Bolso). 24 Volumes. Mannheim: Taschenbuch Verlag, 1992.

MOOS, Paul. “E. T. A. Hoffmann als Musikästhetiker” (E. T. A. Hoffmann como esteta musical). In: *E. T. A. Hoffmann*. Editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

MÜLLER, Jürgen E.. *Intermedialität – Formen moderner kultureller Kommunikation* (Intermedialidade – Formas de Comunicação Cultural Modernas). Münster: Nodus, 1996.

NOVALIS. *Hymnen an die Nacht e Heinrich von Ofterdingen*. Stuttgart: Wilhelm Goldmann Verlag, 1978.

OLLBRICH, Karl. “Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und der deutsche Volksglaube” (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e a Crença Popular Alemã). In: *E. T. A. Hoffmann*, editado por Helmut Prang. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Bocage. Introdução de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: hedra, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas – escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *Livro do Desassossego*. Organizado por Ricardo Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

POE, Edgar Allan. *Contos Escolhidos*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amato. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.

Poemas e Ensaios. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amato. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1999.

Edgar Allan Poe Sixty-seven Tales and the narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket, The raven and Other Poems. New York: Gramercy Books, 1990.

REIS, Luzia de Maria R. *O que é o conto*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROCHA, Justiniano José da. “Os Assassinos Misteriosos ou A Paixão dos Diamantes”. In: *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Org. por Tânia Rebelo Costa Serra. Brasília: Editora UNB, 1997. Fls. 58-78.

ROSA, João Guimarães. *João Guimarães Rosa - correspondência com seu tradutor Curt Meyer-Clason (1958-1967)*. Edição, organização e notas Maria Aparecida Faria Marcondes Bussolotti. Tradução Erlon José Paschoal. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

SAER, Juan José. “Freud ou a glorificação do poeta”. In: *Folha de São Paulo*, 15 fev. 2004, p. 15.

SCHLEGEL, August Wilhelm von. “Sobre a Bhagavad-Gita”. Traduzido por Maria Aparecida Barbosa. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. Florianópolis: Núcleo de Tradução/UFSC, 2001.

SCHLEGEL, Friedrich von. *Conversa sobre a Poesia e outros Fragmentos*. Tradução, Prefácio e Notas: Victor-Pierre Stirnmann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Dichtungen und Aufsätze (Poemas e ensaios). Editado por Wolfdietrich Rasch. München: Hanser, 1984.

“Geschichte der alten und neuen Literatur 1812-1814 - Elfte Vorlesung: Allgemeine Betrachtung über die Philosophie vor und nach der Reformation, Poesie der katholischen Völker, der Spanier, der Portugiesen und Italiäner, Garcilaso, Ercilla, Camões, Tasso, Guarini, Marino und Cervantes” (História da Literatura Antiga e Contemporânea 1812-1814 – Décima Primeira Conferência: Visão geral sobre a Filosofia antes e depois da Reforma, Poesia dos povos católicos, dos Espanhóis, Portugueses e Italianos, Garcilaso, Ercilla, Camões, Tasso, Guarini, Marino e Cervantes). In: *Kritische Schriften und Fragmente* (Escritos Críticos e Fragmentos). Editado por Ernst Behler e Hans Eichner. Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988. Volume 4.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein - or, The modern Prometheus*. Com um posfácio de Harold Bloom. New York: Signet Classic, 1983.

SCOTT, Walter. "Sobre a obra de Hoffmann" (On the supernatural in fictitious composition: works of Hoffmann: Sobre Hoffmann e as composições fantásticas). In: *O Pequeno Zacarias, chamado Cinabre*. Tradução de Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SEGEBERG, Harro. "Phasen der Romantik". In: *Romantik-Handbuch* (Manual do Romantismo). (Manual do Romantismo). Editado por Helmut Schanze. Tübingen: Alfred Kröner Verlag, 1994.

SIMENON, Georges. *O Quarto Azul*. Tradução de Tati de Moraes. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

STAËL, Madame de. *Über Deutschland* (Sobre a Alemanha). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1985.

UPTEN e BOROWSKI. *O Livro das Grandes Sinfonias*. Porto Alegre: Editora Globo, 1959.

TADIÉ, Jean-Yves. *A Crítica Literária do Século XX*. Tradução de Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

TUCHOLSKY, Kurt. *Gesammelte Werke*. Editado por Mary Gerold-Tucholsky e Fritz J. Raddatz. 10 volumes. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1960.

VAX, Louis. "Thesen über das Phantastische" (Teses sobre o Fantástico). In: RICHTER, Karl. e outros. *Dimensionen des Phantastischen - Studien über E. T. A. Hoffmann* (Dimensões do Fantástico - estudos sobre E. T. A. Hoffmann). St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, 1998.

VOLTAIRE. *Présentation du CD des oeuvres complètes de Voltaire*. <http://perso.wanadoo.fr/dboudin/VOLTAIRE/Louis14.htm>. Pesquisa na internet, dia 19.04.2004.

WARNECKE, Rolf. "Vita E. T. A. Hoffmann". Fls. 177-187. In: *TEXT + KRITIK. Volume especial E. T. A. Hoffmann*, editado por Heinz Ludwig Arnold. München: kritik GmbH, 1992.

WILPERT, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur* (Dicionário Técnico de Literatura). Stuttgart: Kröner, 1969.

WITTKOP-MÉNARDEAU, Gabrielle. *E. T. A. Hoffmann*. Hamburg: Rowohlt, 1966.

Fortuna crítica sobre o conto:

GORSKI, Gisela. "Das Fräulein von Scuderi als Detektivgeschichte" (A Senhorita de Scudéry como História de Detetive). In: *Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft* (Comunicações da Sociedade Hoffmanniana) 27, Bamberg, 1981. P. 1-15.

KANZOG, Klaus. "E. T. A. Hoffmanns Erzählung Das Fräulein von Scuderi als Kriminalgeschichte" (O conto A Senhorita de Scudéry de E. T. A. Hoffmann como Conto Policial). In: *Mitteilungen der Hoffmann Gesellschaft* (Comunicações da Sociedade Hoffmanniana) 11, Bamberg, 1964. P. 1-11.

VOLOBUEF, Karin. "E. T. A. Hoffmann: 'Urheber' einer der ersten brasilianischen Kurzgeschichten". In: *E. T. A. Hoffmann Jahrbuch* - Volume 10. Bamberg: Erich Schmidt Verlag, 2002. Pp. 120-129.

"No Rastro dos Assassinos Misteriosos, de Justiniano José da Rocha". In: *Anais do VI Congresso da ABRALIC*. Florianópolis: UFSC, 2000.

"E. T. A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro". In: *Revista Brasileira de Estudos Germânicos. Fórum Especial: Simpósio o Ser Romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*. Editora-chefe: Izabela Maria Furtado Kestler. Rio de Janeiro: UERJ, 2002. Ps. 103-113.

Esclarecimentos sobre o conto:

von LINDKEN, Hans U.. *Das Fräulein von Scuderi - Erläuterungen und Dokumente* (A Senhorita de Scudéry - Comentários e Documentos). Reclam: Stuttgart, 2001.

Traduções do conto "Das Fräulein von Scuderi" para outros idiomas

:

HOFFMANN, E. T. A. "La señorita de Scuderi". Sem nome do tradutor. In: *Cuentos*. México: Editorial Possúa, 1970.

La senyoreta de Scudéry. Tradução, edição, introdução e propostas didáticas de Josep Roderic Guzmán Pitarch. Barcelona: Eliseu Climent, 1996.

Mademoiselle de Scudéry. Tradução de Loève-Veimars. Apresentação e notas Érika Tunner. Paris: Librairie Générale Française, 1995.

A ópera “Cardillac”, de Paul Hindemith (libreto de Fernand Lion), versão de 1926. Interpretada pela Radio-Symphonie-Orchester de Berlim, sob a regência de Gerd Albrecht. Mainz/Alemanha: Schott Wergo Music Media, 1998.

Ilustrações

Hasta la Muerte. (1796-1797), de Francisco GOYA y LUCIENTES. Retirada da *História Mundial da Arte*. Lisboa: Livraria Bertrand. P. 197.

Hoffmann no Café Kranzler, em Berlim. Desenho de Theodor Hosemann. *Berlim: (Avenida) Unter den Linden, por volta de 1810*. Ambas retiradas da biografia *E. T. A. Hoffmann*, escrita por Gabrielle Wittkop-Ménardeau. Hamburg: Rowohlt, 1966. Ps. 54 e 55.

A Torre de Babel (1563), de Pieter Bruegel D. Ä (1525-1569). Retirada de Bruegel. Köln: Taschen, 1999. P. 17

Bibliografia secundária

ALENCAR, José de. *Senhora*. São Paulo: Ática, 2002.

O Guaraní. São Paulo: Ática, 2000.

As Minas de Prata. Prefácios de Wilson Lousada e Pedro Calmon. Ilustrações de Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Introdução, Tradução e Notas: Pedro Garcez Ghirardi. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2002.

ARNOLD, Heinz Ludwig (EDITOR). *TEXT + KRITIK. Volume especial E. T. A. Hoffmann*. München: TEXT + KRITIK, 1992.

BARTHES, Roland. *S/Z – Uma análise da novella Sarrasine de Honoré de Balzac*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

A Aventura Semiológica. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

“Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”. In: *Análise Estrutural da Narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Revisão e introdução de Milton José Pinto. Petrópolis-RJ: Vozes, 1973.

BELLOTTO, Tony. *Bellini e a Esfinge*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BLANCHOT, Maurice. "O *Athenaeum*". Tradução de Bernardo de Carvalho. In: "Folhetim" da Folha, de 27 de maio de 1988. P. B-2. Originalmente publicado no livro *L'entretien infini*. Paris: Éditions Gallimard, 1969.

BLOCK, Lawrence. *O Ladrão que estudava Espinosa*. Tradução de Maria Helena Rodrigues de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Punhalada no Escuro. Tradução de Maria Helena Rodrigues de Sousa. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BLOOM, Harold. *Shakespeare, a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BOCACCIO, Giovanni. *Decameron*.

CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo dom Quixote de la Mancha*. Traduzido por Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2002.

COSTA, Walter Carlos. "Borges, the original of the translation". In: *Voice-overs: translation and Latin American Literature*. Editores: Daniel Balderston e Marcy Schwartz. New York: State University of New York Press, 2002.

DANTE, Alighieri. *A Comédia Humana – Inferno, Purgatório, Paraíso*. Tradução de Xavier Pinheiro. Estudo Introdutivo de Otto Maria Carpeaux. Rio de Janeiro: Ediouro, sem data.

DERRIDA, Jacques. "Duas Palavras por Joyce". Tradução de Regina Grisse de Agostinho. In: NESTROVSKI, Arthur. *Riverrun*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

DOYLE, Arthur Conan. *O Signo dos Quatro*. Tradução Hamilcar de Garcia. São Paulo: Melhoramentos.

A Volta de Sherlock Holmes. Tradução de Lúcia Junqueira. São Paulo: Melhoramentos.

Histórias de Sherlock Holmes. Tradução Agenor Soares de Moura. São Paulo: Melhoramentos.

FONSECA, Rubem. *Vastas Emoções e Pensamentos Imperfeitos. A Grande Arte. O Caso Morel*. Lisboa: Bertrand, 1979.

FREUD, Sigmund. *Abriss der Psychoanalyse – das Unbehagen in der Kultur* (Esboço da Psicoanálise – o desagradável na cultura). Posfácio de Thomas Mann. Frankfurt am Main: Fischer, 1980.

GARCIA-ROSA, Luiz Alfredo. *O Silêncio da Chuva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GONZAGA, Tomás Antônio.

GRIMM, Ludwig Karl e Wilhelm Karl. *Kinder- und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm* (Contos Populares Infantis e Domésticos pelos Irmãos Grimm). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1981.

Contos de Fadas. Tradução Celso M. Paciornik. Apresentação Sílvia Oberg. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GRISHAM, John. *O Advogado*. Traduzido por Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

HILLERMANN, Tony. *Um Homem Caído*. Tradução de Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

JAMES, Henry. Traduzido por Brenno Silveira. *Outra Volta do Parafuso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Tradução Donaldo Schüler.

LAUGHWOOD, Tom. Escrito por Álvaro Andrade Garcis, Delfim Afonso Jr., Mário Flecha e Roberto Barros de Carvalho. *Operação Caimán*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.

MELO, Patrícia. *O Matador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MOTTA, Leda Tenório da. *Sobre a Crítica Brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

PEIXOTO, Alvarenga.

PIGLIA, Ricardo. *Dinheiro Queimado*. Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PRANG, Helmut (Editor). *E. T. A. Hoffmann*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.

SHAKESPEARE, William. *Cimbeline, Rei da Britânia*. Tradução, notas de José Roberto O'Shea. Introdução de Marlene Soares dos Santos. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SIMENON, Georges. *O Cão Amarelo – Um caso do Comissário Maigret*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

SCHOLZ, Ingeborg. *Ernst Th. A. Hoffmann - Das Fräulein von Scuderi - Der goldene Topf - Interpretation und unterrichtspraktische Vorschläge* (Ernst Th. A. Hoffmann - Senhorita Scudéry - O Pote de Ouro - interpretação e sugestões didáticas práticas). Hollfeld, Joachin Beyer Verlag, 1997.

SOUT, Rex. *Final para Três*. Tradução Suzana Fleury Malheiros. São Paulo: Clube do Livro, 1980.

STÖRIG, Hans Joachim. *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979. Volumes I. e II.

TIECK, Ludwig. *Phantasus*. In: *Ludwig Tieck Schriften* (Obras de Ludwig Tieck). Volume 6. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1985.

A N E X O